Jonathan Littell

Tríptico

Tres estudios sobre Francis Bacon



Galaxia Gutenberg

Jonathan Littell

TRÍPTICO
tres estudios sobre Francis Bacon

Traducción de
Miguel Salazar

Título de la edición original: *Triptych. Three Studies After Francis Bacon*
Traducción del inglés: Antonio Miguel Salazar Barroso

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037–Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Primera edición: noviembre de 2019

(...)

ISBN: 978–84–17971–27–4

(…) Como si lo ilógico lo reconfortara,
el pensamiento pudiera permitirse la risa,
el error fuera el camino, el amor el mundo aceptable
y el azar una prueba de eternidad.(1)

Hans Bellmer,

* * *

Un día en El Prado

Hace algún tiempo fui a El Prado para contemplar los cuadros de Francis Bacon. El Prado es de veras un museo maravilloso, algo en lo que a buen seguro habrá tenido mucho que ver el gusto marcadamente ecléctico y aristocráticamente sensual de los Reyes Católicos y sus sucesores, uno de los mejores museos del mundo. A Francis Bacon también le gustaba mucho El Prado. Desde finales de la década de 1940 no dejó de visitarlo con frecuencia, solo o en compañía de amigos o amantes. Los últimos años de su vida, cuando llegaba a Madrid, telefoneaba a Manuela Mena Marqués, la con–servadora de El Prado encargada del siglo XVIII y de Goya, y le pedía que lo dejase entrar un lunes, día de cierre del museo, cuando únicamente el pintor y su acompañante perturbarían la tranquilidad de las grandes salas y los largos corredores llenos de cuadros. Y un día, mucho después del fallecimiento de

Bacon, el director de El Prado encargó a Manuela Mena la organización de la retrospectiva de la obra del artista británico, precisamente allí, en el mismo museo que a él tanto le gustaba. Manuela Mena es por lo demás una persona muy amable, y también alguien que disfruta enormemente hablando de pintura, y no sólo con pintores. Una muy buena razón para ir a El Prado. Se puede aprender mucho observando los cuadros con alguien que no sólo conoció al pintor, sino que sabe cómo mirar las obras, cómo interpretar la pintura.

Al entrar en la galería, en la planta baja de la nueva ala de El Prado, lo primero con que uno se encontraba eran los pequeños paneles de un naranja intenso correspondientes a los *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión*. Bacon siempre presentaba ese tríptico de 1944 como su obra inaugural, afirmando, un tanto exageradamente, que había destruido todo cuanto había producido antes (de hecho, su primorosa *Crucifixión de 1933* se hallaba justo al lado de los *Tres estudios*; en cuanto a los biomorfos ciegos con cuellos largos colmados de dientes de ese «primer» tríptico, ya aparecen en *Figura saliendo de un coche* de 1943 y en una obra sin título de 1944). Manuela Mena adora ese tríptico. «Nos encontramos aquí con tres formas diferentes de presentar las figuras. La de la derecha está a plena luz, en una posición de dominio. La del centro empieza a dudar; la de la izquierda muestra miedo, sumisión. Y la del centro es así debido a las otras dos, que le hacen frente y la amenazan. La figura de la derecha parece masculina; su pata se halla sólidamente apoyada en el suelo, en una superficie de hierba [el padre de Bacon, un capitán retirado del ejército, adiestraba caba–llos de carreras]; la figura de la izquierda parece tener el papel de una madre». Aunque la imagen que se encuentra en el origen de la cabeza del biomorfo del panel izquierdo se haya identificado con una fotografía de la médium Eva Carrière publicada en 1920 por el barón Von Schrenck–Notzing, la apropiación que hizo Bacon de aquella imagen pudo no haber sido tan producto del azar como sin duda él mismo hubiera afirmado: en la pared situada delante del tríptico colgaba, como por casualidad, una fotografía del futuro pintor, a la edad de cuatro años, alzando la vista cariñosamente hacia su madre; las curvas del rostro de ella, su mentón, su cabello, recuerdan poderosamente las mostradas de perfil por Eva Carrière, tal como su hijo la pintó más de tres décadas después. ¿Y la figura del medio? «Aúna lo masculino y lo femenino, tal y como Bacon se representaba a menudo a sí mismo.» La parte posterior de la figura semeja ciertamente el glande de un pene; pero evoca además, en la forma y el color, las nalgas de la llamada *Venus del espejo* de Velázquez, un cuadro que Bacon tuvo que ver ya en la década de 1930 en la National Gallery de Londres, y que ejercería sobre él una influencia decisiva. «Si usted no comprende la *Venus del espejo* no comprenderá mi pintura», le espetó en cierta ocasión a Hugh Davies, un joven norteamericano historiador del arte. En el artículo que ella misma escribió para el catálogo, Manuela Mena comenta esa imagen y sus migraciones: «Velázquez [para la *Venus*] se inspiró en la figura reclinada […]

del *Hermafrodita* clásico [de la cual había traído de Italia una copia para fundirla en bronce, ahora en El Prado, justo delante de *Las Meninas*], que él convirtió en mujer, y que Bacon, como prueba de la metamorfosis de las imágenes que llevan a cabo todos los artistas, reconvirtió en hombre». Volvamos a los *Tres estudios*: mientras que la figura «masculina» del panel derecho ladra agresivamente y la figura «femenina» del panel izquierdo inclina su largo cuello con resentimiento, pasiva y amenazante a la vez, la figura del centro, cuyos ojos están cubiertos por vendas blancas que caen –y si verdaderamente tomamos esa figura por un autorretrato metafórico, es sorprendente constatar que la única fotografía del cadáver de Bacon, tomada en la morgue de la clínica Ruber de Madrid por un *paparazzo* sin escrúpulos, lo muestra con los ojos y la frente cubiertos con una venda blanca similar, que lleva su nombre–, masculla o chilla de miedo, atrapado. Ambos contemplamos esa imagen durante un buen rato, en silencio, antes de que Manuela Mena concluya, con tristeza: «no le dieron la menor oportunidad, en la niñez».

*

Cuando Francis Bacon se acercaba a El Prado con Manuela Mena, sólo quería ver a dos pintores, Velázquez y Goya. A ningún otro, ni El Bosco ni Brueghel, ni Tiziano ni Rubens, nada. Ni siquiera sentía el menor interés por el *Hermafrodita* de bronce situado delante de *Las Meninas*. «A Hockney le gusta mucho –menciona Manuela Mena–, pero Bacon apenas lo miraba.» Se situaba muy cerca de las pinturas y se quedaba mirándolas fijamente durante mucho rato, sin pronunciar palabra. Se las sabía de memoria, por supuesto; pero siempre encontraba algo nuevo en ellas, una solución a un problema particular al que él se estaba enfrentando en aquel momento. Con el transcurso de los años había aprendido y tomado muchas cosas de todas las pinturas que contemplaba, mucho más que las figuras, como aquella del soldado romano cayendo de espaldas en *La Resurrección*, la extraordinaria obra de El Greco, que reaparecerá en los desnudos invertidos que repitió a lo largo de la década de 1950 y de 1960, o en el hosco y dominante *Papa Inocencio X* de Velázquez, que él pintó más de cuarenta o cincuenta veces, sin éxito alguno a su juicio, pero compulsivamente. Al igual que todos los pintores, Bacon tuvo como primera y principal preocupación la forma de aplicar la pintura. «Esa línea negra entre la manga y la piel –me indica Manuela Mena ante la *Figura en un paisaje* de 1945–, es igual que en *Las Meninas*. Aquí, en este *Papa* [el *Papa I* de 1951], está ese negro brillante justo detrás de la cabeza: los pintores clásicos hacen eso para conseguir el espacio y separar la cabeza del fondo.» El empleo por parte de Bacon de una línea ancha de un color fuerte para perfi–lar un cuerpo cuenta con un precedente en varias de las «Pinturas negras» de Goya, sobre todo en *Saturno devorando a un hijo*, donde Goya utiliza un rojo intenso para delimitar no sólo los restos blan–quecinos de la figura que está siendo devorada sino también los de–dos ávidos y aferrados de Saturno. Y

Bacon tenía sin duda en su pensamiento el cuello de la *Venus del espejo* cuando pintaba, una y otra vez, el cuello y la espalda de un desnudo masculino, especialmente los de su amante George Dyer (véase por ejemplo en los *Tres estudios de la espalda masculina* de 1970); ni tampoco olvidó nunca la paleta sorprendentemente moderna de aquel cuadro, una audaz combinación de carmesí, blanco, gris metálico y una piel clara y luminosa, que ha seguido utilizando con frecuencia en su obra, como pueden atestiguar tantos de sus cuadros, desde la *Cabeza II,* de 1949, a la *Segunda versión del tríptico de 1944*, de 1988. ¿Qué fue lo más importante que aprendió de Velázquez?, le pregunto a Manuela Mena. Ella reflexiona durante unos instantes antes de responder: «Su esencialidad, la manera de reducir los trazos con el pincel al mínimo. Velázquez da un solo toque con el pincel y basta. Es la economía de medios llevada al extremo. Y también el sentido del espacio. El sentido del espacio es absolutamente Velázquez. Fíjese una vez más en la Venus». Pintar con un sentido velazqueño de la economía tiene profundas implicaciones para la actitud del pintor: más allá de lo que Bacon haya podido afirmar («la inteligencia jamás ha creado el arte, jamás ha creado la pintura»), eso requiere una poderosa inteligencia pictórica. «Velázquez pintaba muy deprisa, pero pensaba mucho tiempo antes de poner el pincel sobre el lienzo. Cuando empezaba, tenía una idea muy clara de lo que iba a hacer. Un escritor puede quitar palabras, pero un pintor no puede dar marcha atrás fácilmente. Y por eso la única manera de pintar con lo mínimo es pensar de antemano en lo que va a hacer.»

En 1971, en una entrevista con Marguerite Duras, Bacon dijo a propósito de Goya: «Conjugó las formas con el aire. Es como si sus pinturas estuvieran hechas con la materia del aire». Quería expresar así algo muy concreto, algo que Manuela Mena me muestra ante el gran *Tres de mayo* de Goya, en la planta superior de la parte antigua del museo vacío. En primer lugar Goya aprestó su enorme lienzo con una capa ocre: y cuando representa la carne, en ese cuadro y en el *Dos de mayo* que lo acompaña, las manos de los cadáveres tirados en el suelo, los rostros de los hombres a punto de morir, o de los soldados franceses a punto de fusilarlos, en ello no hay pintura como tal, tan sólo unas cuantas pinceladas para los contornos, un simple trazo para una ceja o un ojo, a lo sumo un lavado rápido y ligero, verdoso *y* marrón: Goya pinta ahí literalmente con *nada.* En ciertos lugares, como el terraplén por encima de los condenados o las bandoleras de los soldados franceses, raspó incluso la pintura para lograr el efecto deseado. Hay que subirse a una silla para verlo –o empezar a recorrer con nuestro ordenador la superficie de la imagen en alta definición que El Prado ha creado en colaboración con Google Earth–, pero, nos demos cuenta o no de ello, así se hizo ese lienzo extraordinario. Y aunque al menos hasta la década de 1950 Bacon solo hubiese podido ver muy pocos Goyas, de algún modo ya había aprendido esa lección, que comenzó a llevar a la práctica con una delicadeza maravillosa para pintar el brazo izquierdo y las nalgas de su *Estudio del cuerpo humano* de 1949, sólo que yendo más allá que

Goya al dejar la tela en bruto, sin imprimación, limitándose a aplicar sobre ella los pigmentos secos con unos pocos trazos rápidos. «Es asombroso cómo pudo haberlo hecho sin Goya», comenta Manuela Mena ante esa figura espectral que franquea una especie de lina cortina de gasa para adentrarse en la oscuridad, la cabeza inclinada con paciente resignación. «Goya nunca hubiese dejado el lienzo sin imprimación, jamás se le hubiera ocurrido. Pero la técnica es la misma», la «imaginación técnica», como Bacon la llamaba. Bacon también debe mucho a Degas, a Picasso, por supuesto, incluso a sus contemporáneos. A pesar de su rechazo desdeñoso hacia Rothko («las pinturas más deprimentes que se hayan visto», dijo en una entrevista de 1985), lidió vigorosamente con algunos de los mismos problemas pictóricos a que se enfrentó el gran expresionista abstracto. Las características del «estilo maduro» de Rothko adoptadas por Bacon se pueden remontar a la estancia de este en la colonia de artistas de Saint Ives en 1959, donde pintó una serie de «figuras reclinadas»: aun pudiendo entenderlas como alusiones a El Greco, o bien, como sugiere Martin Harrison en su libro *in Camera,* a *Iris* y *Figura volante* de Rodin, varias de esas figuras se sitúan sobre un fondo abstracto de franjas horizontales de color que evocan poderosamente los bocetos preparatorios de Rothko, o incluso en ciertos casos (la *Figura tumbada* de 1959, por ejemplo) algunos de sus lienzos más importantes. Existen obviamente diferencias sustanciales en el tratamiento: en Rothko las formas rectangulares nunca alcanzan el borde del lienzo, flotan delante del fondo, mientras que cuando Bacon trata sus fondos a la manera de Rothko, estos siguen siendo fondos. Pero muchos de los problemas formales abordados son comparables, la cuestión de la relación tonal de los colores (en contraposición a sus valores), la tensión entre el aplastamiento del espacio pictórico y la ilusión de profundidad, la relación del tamaño de la pintura con el tamaño del espectador. Bacon tuvo que observar minuciosamente a Rothko, y años después de la muerte de este ssiguió trabajando con, y en contra de, él: consideremos, por ejemplo, el fondo carmesí de los paneles laterales de la *Segunda versión del tríptico de 1944,* de 1988, uno de los últimos cuadros de su vida, es un Rothko tardío; retiremos la mancha de sangre y eso es lo que queda, un Rothko negro, blanco, gris verdoso, con un tratamiento extremadamente libre de la pintura, con sus goteos, sus bordes inacabados y la estrecha línea de color gris claro entre los dos planos, inferiores de color: si Bacon hubiese sido más sincero, o menos bromista, hubiese llamado a esa pintura *Estudio a la manera de Rothko* (en este caso, una vez más, los planos de Bacon se extienden hasta los bordes del cuadro: pero de ello existe un precedente en Rothko, una pintura sin título de 1969 igualmente negra y gris, en la actualidad en la colección de Christopher Rothko). *Sangre* es una alusión tan transparente que uno tiene la impresión de que Bacon se ha limitado a añadir la sangre –el único elemento figurativo, tratado en gran medida a la manera de las manchas de sangre lacada del *Tres de mayo* de Goya–, como si se tratase de una broma con el fin de decirnos: «Mirad, ya

veis que puedo hacer un Rothko, miradlo, la única diferencia entre esto y un Rothko es la mancha de sangre que he puesto ahí porque es lo que esperáis de mí, para que la pintura os diga: "Yo podría ser un Rothko, pero como podéis ver soy un Bacon" ». Ni que decir tiene que el lenguaje pictórico de Bacon se halla, en muchos aspectos, en las antípodas del lenguaje del expresionismo abstracto; pero a menudo ambos parecen dirigirse hacia un mismo lugar desde direcciones opuestas. Algo que no puede decirse de la relación de Bacon con sus grandes predecesores: esta puede haber sido completamente anacrónica (como señala Manuela Mena, «Para él, el siglo xvii, el siglo XVIII, el siglo XIX, todo es lo mismo»), pero él no perseguía los mismos objetivos que aquellos; los intereses habían cambiado enormemente, y desde la aparición de la fotografía el pintor no podía ya contentarse con lo que Bacon desechaba como «ilustración», otro término para lo que Foucault denominaría, en su estudio fundamental sobre *Las Meninas,* la «representación clásica». «Por más que yo pueda utilizar, o que así lo parezca, métodos tradicionales –explicaba Bacon al crítico de arte británico David Sylvester a comienzos de la década de 1970–, quiero que esos métodos funcionen conmigo de una manera muy diferente a aquella como lo hicieron antes o para la cual habían sido originariamente concebidos [...] aunque yo pueda emplear las llamadas técnicas que nos han sido legadas, estoy tratando de utilizarlas para hacer algo radicalmente diferente de lo que esas técnicas realizaron antes.» O, como él mismo señalaba ya en 1949 con bastante rudeza en una entrevista para la revista *Time:* «Uno de los problemas es pintar como Velázquez, pero con la textura de una piel de hipopótamo». Bacon no recurriría mucho tiempo a la textura de la piel de hipopótamo; sólo se trató de uno de sus ardites en el camino, uno de los recursos que probó para capturar aquello en cuya búsqueda iba todo el tiempo: la violencia de lo real, encarnada en pintura. La violencia de la pintura.

Para el historiador del arte alemán Han s Belting, «la experiencia de la muerte ha sido uno de ios motores más poderosos de la producción humana de imágenes». Sin duda, este era el caso de Bacon, que muy probablemente sabía ya antes de empezar a pintar que un cadáver, como afirmó Blanchot, es ya una imagen. Y por esa razón, tanin para Bacon en su práctica como para Belting en su teoría, el medio, que representa mediante su presencia la ausencia de lo representado (del mismo modo que el cadáver representa la ausencia del muerto), es tan importante. «Aquello que es materia en el mundo de los cuerpos y de las cosas es medio en el mundo de las imágenes», escribe Belting. Con ese medio –y no cualquier medio, sino el medio espléndido de la pintura occidental, la pintura al óleo, «un medio tan fluido y curioso», como él decía–, Francis Bacon pintó cuerpos durante toda su vida, tratando de captar las sensaciones más secretas de los cuerpos humanos, intentando lograr una representación precisa de lo que se sentía al habitar un cuerpo concreto, en un día determinado. Y muchas veces, a través de la gracia de su imaginación técnica y de su abandono al azar, de su infinita ternura y de su amor

inmisericorde en la mirada y en la aplicación de la pintura, lo conseguirá: y lo que vemos en un lienzo de Bacon no es qué *semeja* un cuerpo, algo que apenas le interesaba, sino aquello que *siente* un cuerpo, lo que siente en carne propia, en sus huesos y sus nervios mientras hace aquello que esté haciendo en ese preciso momento, caminar, mantenerse erguido, fumar, cagar, copular, retorcerse de angustia en un colchón o de desesperación en una silla, morir. Esto lo convertiría en el mejor pintor de la carne desde Rembrandt (y acaso de Rubens, sólo que Rubens no me gusta; ni tampoco a Bacon). Sus críticos y espectadores solían ver en sus figuras a criaturas deformadas, retorcídas, torturadas («Muy a menudo pintas a personas que son bellas –afirmó el crítico francés Franck Maubert ante Bacon en una entrevista televisiva en 1987–, y tras haberlas pintado son feas»), sin percatarse de que sus feroces deformaciones eran justamente necesarias para convertir a personas bellas en pinturas bellas. Aquellos a quienes pintaba no tardaban en darse cuenta de ello: «Son exactamente como yo, mi personalidad –aseguraba Henrietta Moraes, uno de– los principales modelos de Bacon en la década de 1960, a unos periodistas que sin duda no entendían a qué se refería–. Hay una ceja que de repente es exactamente como yo, o un trozo de ojo. Sé que soy yo", El propio Bacon solía decir que él no pintaba carne humana, que lo que pintaba era carne para consumo; aunque tal vez se tratara de una de sus bromas privadas (que con toda probabilidad yo jamás hubiese captado sí mi hijo de nueve años, al echar un vistazo al catálogo de El Prado, no hubiese exclamado con espanto: «¡Pobre hombre! Llamarse *panceta* es horrible»). Siempre insistía además en que no sabía de dónde procedían sus imágenes. «Pasan como diapositivas», sostenía, aparecían en su cabeza como las imágenes de los sueños, que hacen del cuerpo, como en la concepción clásica dualista, «un teatro de imágenes de origen desconocido» (Belting de nuevo). Bacon no necesitaba por supuesto saber más, por el contrario, al igual que todos los pintores, pensaba con sus pinceles; como afirmaba el pintor y teórico hispano–italiano del siglo xvn Vicente Carducho: «El pincel dirige la mente». Pero como sucede con todas las imágenes, las suyas están impregnadas de sentido, un sentido que está ahí para que lo descifremos. El historiador del arte John Moffitt, al escribir sobre Velázquez, habla sobre «el lenguaje simbólico muchas veces críptico, emocionalmente intenso y con un profundo conocimiento que subyace en tantas de las imágenes de aquel período: verdades profundas veladas tras una realidad simple si se quiere». Sus palabras podrían aplicarse igualmente a Bacon, quien tal vez tomara de Velázquez mucho más que su papa, su Venus y su sentido de la economía. Bacon, cuando se acercaba a El Prado, contemplaba largamente la obra maestra de Velázquez, *Las Meninas* (que Moffitt, haciéndose eco de lo que Manuela Mena sostiene acerca de la importancia de la inteligencia pictórica, menciona como prueba del «proceso mental de *disegno interno* que precede forzosamente al acto físico del *disegno esterno»).* Manuela Mena, que lo miraba con él, es autora de la última gran reinterpretación de ese cuadro,

controvertida aun siendo en mi opinión irresistible en su lógica fría y seductora. Tras la última restauración del lienzo, en 1986, ella comenzó a interesarse nuevamente por las radiografías que le habían hecho en 1965. Aquellas radiografías, como sabía cualquier estudioso, muestran una figura diferente bajo el autorretrato del artista, a la izquierda del lienzo; algunos creyeron que se trataba del propio Velázquez en una posición distinta, otros sostuvieron que bien pudiera ser otra persona, pero nadie sabía qué hacía allí ni la razón del cambio. Paulatinamente, al tomar en consideración nuevos elementos que habían aparecido con la restauración, Manuela Mena empezó a entender que Velázquez había pintado en primer lugar, bajo un cortinaje drapeado que también ha desaparecido, a un joven, un paje con indumentaria a la italiana (con la valona caída en vez de la gola alzada alrededor del cuello), que estaba presentando a la infanta Margarita un objeto en forma de bastón que seguramente se tratase del bastón real, el emblema del mando del rey sobre el ejército. «Era imposible –dice ella–, que una mujer llevara el bastón de mando.» Pero el bastón está ahí, incluso se puede adivinar su contorno a simple vista, bajo la pintura, alzándose en diagonal tras la cabeza de la dama de honor arrodillada, doña María Agustina Sarmiento, apuntando hacia el espejo que muestra la imagen del rey y de la reina, y aunque Velázquez intentase después ocultar muy inteligentemente los dedos que tiende la infanta para aceptar el bastón, aún podemos distinguirlos, incluso en una buena reproducción, justo por encima de la manga derecha de la infanta. Pues ese era precisamente, según Manuela Mena, el objetivo inicial del cuadro: que se hiciera aceptable lo inaceptable. En 1656, cuando se pintó aquella primera versión, habían transcurrido diez años desde el fallecimiento del único hijo varón de Felipe IV, Baltasar Carlos, y, en el tenso contexto de la guerra con Francia y sus titubeos interminables en lo relativo al casamiento de su hija mayor, María Teresa, había decidido finalmente nombrar a la princesa de cinco años su heredera, una elección políticamente difícil y arriesgada que toparía inevitablemente con una fuerte resistencia de las Cortes, por lo general obedientes, y de la poderosa aristocracia terrateniente que aportaba a aquellas la mayor parte de sus miembros. «Y por eso –explica Mena–, el rey le ordenó a Velázquez: Pinta un cuadro que lo haga aceptable, que muestre a todos que se ba de aceptar mi decisión y que esta será para bien. Y Velázquez pensó largamente y en profundidad en ello antes de empezar a pintar. Y he ahí su creación. Todo en esa pintura se dispuso para decir una cosa y sólo una: la niña, de la que todos conocían su indisciplinado atolondramiento, una heredera, no un varón, será la próxima reina de España, pero todo saldrá bien, muy bien.» Un cuadro dinástico, por tanto, en el que el monarca irradia su poder desde el espejo –símbolo especular mayor de ese poder– para bañar toda la estancia, mientras su hija, el menudo cuerpo en una cuidada pose que responde a una actitud estudiada de pleno autocontrol, acepta el emblema de mando ante una asamblea que mira en silencio, con serenidad, plácidamente; hasta el perro está tan tranquilo ante tan trascendental acontecimiento que

duerme, y el enano Nicolasito Pertusato golpea juguetonamente al perro con su pie para que alce también la cabeza.

Después, en 1657, el rey fue padre de otro hijo, Felipe Próspero, que fue proclamado de inmediato príncipe de Asturias y heredero al trono, y esto convirtió de golpe el gran cuadro en obsoleto; aún peor, peligroso. Pero Velázquez, consciente de que había pintado una de las obras maestras de su época, no podía aceptar que fuese destruida. «Permitidme cambiarlo –debió de rogarle al rey–. Puedo cambiarlo, y vos seguiréis teniendo un gran cuadro.» El lienzo permaneció seguramente en su estudio, quizá vuelto incluso hacia la pared, hasta que por fin le encontró solución. Y esta es lo que vemos ahora: el paje con el bastón ha desaparecido; en su lugar se encuentra el pintor, ostentando orgullosamente sobre su pecho la cruz roja de la Orden de Santiago, que no le fue concedida hasta 1659, el pincel suspendido sobre su paleta, a punto de posarse sobre una tela que se nos oculta, de la que vemos el bastidor (lo mismo que, podemos imaginar, vio él durante aquellos dos largos años en el estudio), a punto de pintar el cuadro que estamos contemplando, esa maravillosa ficción cortesana llamada entonces *La familia de Felipe IV* y que más tarde sería conocido por *Las Meninas,* o mejor a punto de pintar al pintor en el lienzo, de transformar el cuadro dinástico obsoleto en un pequeño juego espléndido, basado, como afirma el historiador del arte francés Daniel Arasse, en una historia sencilla: un día, cuando el pintor estaba pintando al rey y a la reina en la galería del cuarto bajo del príncipe, la pequeña infanta revoltosa, deseosa de ver a sus padres, irrumpió en la estancia con su séquito y lo vio trabajar. Una ficción cortesana, sí, pero todavía impregnada por los cuatro costados de toda la fuerza del original dinástico, el poder del rey que Velázquez, con toda su inteligencia pictórica, su imaginación técnica, había pintado en el original, y que nada podía suprimir ahora, aun cuando la historia cambiase. En la biblioteca del rey, en el Alcázar, había un volumen que a buen seguro Velázquez ha bía leído, los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633), y en la última página, que John Moffitt recuerda en su estudio sobre *Las Meninas,* figura un grabado que funciona como un emblema de la pintura: un pincel rozando apenas un lienzo blanco, sin dejar marca alguna sino tan sólo una sombra; todo ello rodeado de una corona de laurel con una leyenda en latín un tanto enigmática: *POTENTIA AD ACTUM TAMQUAM TABULA RASA* («La potencia es al acto como una tabla rasa»), y en la parte in ferior, cuatro versos:

En la que tabla rasa tanto excede,
que uee todas las cosas en potencia,
solo el pincel con soberana ciencia,
reducir la potencia al acto puede.

Eso se apresta a hacer el pincel de Velazquez en *Las Meninas:* resolver una potencia infinita pero no realizada en un acto único, un acto de pintura. Francis Bacon, que consideraba a Velázquez «un pintor asombrosamente

misterioso», jamás se representó con un pincel en la mano (cuando más se aproximó a ello fue en su *Estudio para un retrato* de 1966, donde la figura reproduce la pose inclinada de Velazquez en *Las Meninas,* paleta en mano, pero sin el pincel). Sin embargo, cuando quería aparecer en un cuadro como pintor, él volvía a *Las Meninas,* tomando de ellas no al pintor con su pincel suspendido, sino el lienzo vuelto de espaldas al espectador, el borde del bastidor resplandeciente. Manuela Mena, en su ensayo *Bacon y la pintura española,* sostiene convin cernemente que el niño desnudo en *Niño paralítico andando a gatas (a partir de Muybridge)* (1961), en su avance «con un movímiento ni enteramente humano ni enteramente animal» hacia el bastidor vacío del lienzo maravillosamente representado, ante el cual por supuesto no puede ponerse en pie, «se erige casi en un autorretrato del artista». También, señala ella, que el mismo bastidor reaparece con su lienzo dispuesto en el panel central del *Tríptico – En memoria de George Dyer* de 1971: la última cosa que Dyer ve en la escalera cuando se encamina hacia su muerte, un cuadro vuelto para ocultar algo, pero ¿para ocultar qué? Al pintor que lo ha matado, qué duda cabe.

En 1975, cuando David Sylvester preguntó a Bacon por qué había pintado tantos autorretratos en los últimos años, él no encontró mejor respuesta que: «en realidad la gente ha ido cayendo a mi alrededor como moscas y ya no me queda por pintar a nadie que no sea yo mismo». En realidad John Deakin había muerto en 1972, pero Bacon nunca lo había pintado, y aunque Dyer había muerto en 1971 Bacon seguía pintándolo tan obsesivamente como se pintaba a sí mismo; en cuanto a Muriel Belcher, Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes y Lucían Freud, sus principales modelos a finales de la década de 1960, todos seguían viviendo y gozaban de buena salud. Cuando le señalé este hecho a Manuela Mena, ello le hizo reír: «Por supuesto que Bacon mentía todo el tiempo. Era un dandi, y los dandis son mentirosos por definición». Mentía porque no quería que la gente percibiese demasiado rápido lo que era obvio: que sus cuadros cuentan historias, historias diabólicamente inteligentes y enigmáticas, e historias tan íntimas que muchas veces seguramente ni siquiera él podía reconocer ante sí mismo hasta qué punto la verdad desnuda de su ser se había proyectado allí en una brillante salpicadura controlada de pintura a la vista de todos. Por supuesto, esas historias no se expresan con palabras, ni de un modo que pueda traducirse en palabras, sino a través de la pintura. Y habiendo sido manifestadas con la pintura han de ser interpretadas con ella. Las mentiras pertinaces servían también a este propósito: impedir al espectador apoyarse en Bacon para obtener una explicación, obligarlo a abandonar la idea misma de una explicación, y por el contrario volverse hacia los cuadros y aprender pacientemente cómo interpretarlos. Manuela Mena lo sabe muy bien, pero en ocasiones la tentación aún es fuerte. Situada ante otro de sus cuadros, su *Crucifixión* de 1965, suspira: «Cuánto me gustaría que Bacon estuviese aquí para que me explicase algunas cosas, para que me confirmara que veo como

es debido lo que veo». – «Eso no serviría de nada –respondo–. Él no podría decir nada de estos cuadros que usted no supiese ver por sí misma. No podría interpretárselos más de lo que usted pueda.»–«Sí, pero él sabía cosas que yo desconozco; cómo los hizo, en qué estaba pensando cuando los hacía y qué cambió durante su realización.» – «¿Qué importa eso? Lo que hay ahora es lo que hay, al margen de lo que pensaba, o lo que pensara que pensaba, y de lo que no pensaba. Y en cualquier caso, aunque él supiera algo importante no se lo diría; si sus preguntas pusieran el dedo en la llaga, él simplemente mentiría o se enfurecería, usted lo sabe. El comentario es estéril. La cosa esta ahí, y ha de interpretarse tal como es, incluso cuando se hizo para escapar a nuestra comprensión o para hacernos caer en una trampa.»

Con todo, interpretar la pintura tiene sus reglas, y la primera es que nada de lo que aparece sobre el lienzo puede ser ignorado. Antes, durante aquel mismo día, Manuela Mena había insistido en este punto: cada una de las pinceladas que vemos en un cuadro ha sido puesta allí por el pintor. Esto parece obvio, pero a menudo se olvida cuando se interpretan las pinturas. Existen, claro está, marcas accidentales, salpicaduras, gotas, inherentes a la naturaleza «fluida y curiosa» de la pintura al óleo, aun si el pintor también utiliza y explota a menudo esas marcas accidentales, incluso las provoca como Bacon hacía tan sistemáticamente. Pero cada objeto que uno ve en un cuadro, no importa cuán extraño, insignificante o inexplicable sea (el imperdible de la cortina en el *Estudio del cuerpo humano* de 1949, la extraña mancha oscura en la parte inferior del panel derecho de *Tres estudios para una crucifixión* de 1962, el círculo alrededor del codo de la figura central del *Tríptico – En memoria de George Dyer* de *1971),* ha sido puesto ahí, ha sido pintado y, por consiguiente, al igual que el caracol de Francesco del Cossa o la verruga de Georges de la Tour, cuenta a la hora de interpretar la pintura. En ocasiones, es evidente que el píntor sabía lo que estaba haciendo, como cuando Bacon ocultó un papa monocromo en su *Estudio para un desnudo en cuclillas* de 1952,. Me percaté de ello accidentalmente: mientras Manuela Mena y yo tratábamos de contemplar otra pintura temprana, fuimos apartados sin miramientos por una integrante de un equipo francés de televisión que estaba montando ias luces para filmar ese cuadro: al retroceder yo, ella plantó su lámpara justo delante del *Desnudo en cuclillas* y la luz cayó sobre él de tal forma que, al mirarlo de costado, me tropecé de repente con aquel papa, flotando en el espacio estriado situado a la derecha del lienzo. Si se mira el lienzo con una luz normal, de frente o en una reproducción, sólo se ve en ese lugar una masa gris, justo encima de una mancha negra; pero si uno se acuclilla y mira hacia arriba, puede distinguir claramente el rostro, los ojos y la boca de la figura, fácilmente identificable como un papa por su birrete redondeado y los pliegues inclinados hacia abajo de la muceta, todo ello pintado de gris con unas pocas pinceladas. El marco pictórico blanco en forma de jaula denota claramente que ese papa se halla ante la figura en cuclillas, el «sujeto» aparente del cuadro, y su presencia confiere un significado

completamente nuevo a esa posición, que es de sumisión, la del esclavo desnudo ante su amo, la del niño desnudo ante su padre. No es una idea que se le ocurrió después, ni una versión anterior pintada defectuosamente, y Bacon, que por entonces aún buscaba su camino *y* hasta donde yo sé nunca volvería a repetir ese procedimiento singular, aludió más tarde de forma implícita al mismo: «En el *Estudio para un desnudo en cuclillas* traté de hacer que las sombras estuviesen *ahitan* presentes como las imágenes. De forma divertida, y aunque odio la palabra, nuestras sombras son nuestros fantasmas».

Sin embargo, la mayor parte del tiempo Bacon actuaba guiado por el instinto, o seguía ciegamente los dictados de su inconsciente, como se prefiera, sin proponerse entender el significado de un detalle determinado, o cuanto menos entendiéndolo únicamente más tarde, cuando había llegado el momento de reinterpretarlo. En los *Tres estudios* de 1944, la pata derecha del curioso trípode de madera situado delante de la figura hermafrodita central se prolonga mediante dos piezas curvilíneas de madera, unidas en su parte superior por una pequeña bola o pomo; pero mientras que el resto de la madera del trípode está pintado, aunque con tosquedad, esa prolongación que se levanta, cuyo propósito me sigue pareciendo misterioso pero cuya curva apunta directamente hacia las nalgas fálicas de la figura, está sólo esbozada, inacabada de forma deliberada e inexplicable. «Sí –coincide Manuela Mena delante del cuadro–. Ojalá pudiese comprender eso.» La forma de ese extraño apéndice recuerda a una figura orgánica anterior de inspiración picassiana, el desnudo danzante con muchas extremidades de *Interior de estudio* (pintado hacia 1934), uno de cuyos apéndices, el de la derecha, presenta en gran medida una apariencia similar y, alzándose frente a un lienzo en blanco, permanece igualmente inacabado. Pero Bacon volvería a pintar ese objeto, muy al final de su vida, y una vez más modificado: En la *Segunda versión del tríptico de 1944,* de 1988, una réplica fiel pero cuidadosamente modificada del tríptico original, las dos piezas curvilíneas de madera, que ahora se encuentran unidas por un perno, están concluidas, pintadas íntegramente hasta el extremo superior. El perno metálico brillante es lo primero que captó mi atención. «Tal vez lo puso ahí –sugerí a Manuela Mena–, porque por fin había acabado de pintar la prolongación y tenía que atornillarla.» – «Sí, tal vez. Es él mismo el que ha llegado a su fin. Le quedaba poco para morir.» Puede que sea así, o una vez más puede que no; al observar un poco después con mayor detenimiento el «pomo de madera» en la versión de 1944, este se asemeja a un perno de metal inacabado, y también deberíamos tener en cuenta la pequeña placa de metal fijada mediante dos pernos sobre la piel del biomorfo en la réplica de 1988, exactamente donde se unen el cuello y el tronco. Es el tipo de placa que se utiliza para reparar algo que se ha roto: pero ¿qué se ha roto en este caso? ¿El propio Bacon? No sufrió su operación de riñon hasta el año siguien–

te, pero quizá sentía ya intensamente la sensación de desmoronamiento, de necesitar que lo reparasen. Fuera lo que fuese, no resulta muy difícil

interpretar el enigmático trípode, tomado, quién sabe, de un sueño o de algún lejano recuerdo de infancia, claramente asociado en cualquier caso a la pintura (reaparece en una última ocasión, pintado con una meticulosidad aún mayor, en un retrato de 1991 de mi amigo el pintor Anthony Zych), como otro «emblema de la pintura», tosco e inacabado cuando Bacon daba los primeros pasos vacilantes en su arte, perfecta, amorosamente ejecutado cuando está a punto de saludar por última vez desde el escenario y hacer mutis.

Tras dedicar seis horas a mostrarme los elementos básicos de la gramática y de la sintaxis de Bacon, y a indicarme las relaciones entre el lenguaje pictórico de Bacon y el de sus grandes predecesores, Manuela Mena sólo me dejó cuando tuvo que acudir a otra cita. «¿Me puedo quedar?», le pregunté. – «Sí, claro», respondió, sobrepasando con ese último gesto su ya excesiva generosidad. Los vigilantes se habían olvidado de mí, y me quedé solo. De una forma nada democrática, así es como habría que ver esos cuadros (por no decir cualquier cuadro): a solas en una gran galería vacía, donde el único sonido es el de tus tacones sobre el suelo de madera, donde puedes deambular de un cuadro a otro hacia dondequiera que te lleven los ojos, acercarte o alejarte tanto como desees, o donde, tomando una silla, sencillamente puedes sentarte a la distancia adecuada y mirar. Así, yendo y viniendo de un cuadro a otro, tomándose el tiempo necesario para seguir las mutaciones de las imágenes, su sentido se alzará poco a poco a nuestro alrededor; es entonces cuando los cuadros empezarán a hablarnos, con una voz para mis oídos no distinta de la de Macbeth en aquellos versos que Bacon amaba tanto:

> El día de mañana, y de mañana, y de mañana
> se desliza, paso a paso, día a día,
> hasta la sílaba final con que el tiempo se escribe.
> Y todo nuestro ayer iluminó a los necios
> la senda de cenizas de la muerte. ¡Extínguete, fugaz antorcha!
> La vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre actor
> que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario
> para jamás volver a ser oído. Es una historia
> contada por un necio, llena de ruido y furia,
> que nada significa.(2)

Por supuesto, las imágenes dirán algo diferente a cada persona que las contemple, cada cual oirá lo que desee oír de ellas, verá lo que desee ver en ellas. Eso es lo que Bacon anhelaba fervientemente, por más que lo apartara al instante de su mente en el momento en que, solo en su estudio, pincel en mano, se inclinaba hacia el lienzo en blanco; el acto que su pincel realizaba era entonces lo único que le importaba, una mezcla misteriosa de su voluntad, su ciencia, su deseo, su libertad y el azar, un acto puro que producía un

desastre o un cuadro.

La gramática de Francis Bacon

«Creo que es muy difícil hablar de pintura [...] La pintura es un mundo en sí mismo, es autosuficiente. La mayor parte del tiempo en que se habla de pintura no se dice nada interesante. Siempre resulta más bien superficial. ¿Qué se puede decir? En el fondo creo que no es posible hablar de pintura, simplemente no se puede.»

Francis Bacon, abril de 1992.

«La pintura no sólo muestra, piensa.»

Hubert Damisch

Francis Bacon era un hombre con una profunda conciencia de la futilidad de cualquier empresa humana, de la fragilidad de la carne, de la cualidad endeble y contingente de las más intensas emociones humanas, de la violencia infernal que impregna la textura cotidiana de la vida. «El solo hecho de haber nacido es una cosa muy feroz», sostenía, siguiendo en esto a Sófocles y Madame du Deffand; pero la pintura, para él, no era una protesta contra lo que fuera, sino sólo una manera de pasar los días, la mejor, la más fascinante que había, y también una manera, más secreta aunque expuesta a la mirada de todos, de liberarse de sus fantasmas más íntimos. Pintar era un modo de dar forma material, mediante la pintura al óleo, a la vasta ausencia de sentido que impregna la vida, una ausencia de sentido que sin esa actividad diaria hubiese acabado por inundarlo y ahogarlo. «Lo importante para un pintor es pintar y nada más», le dijo a Michel Archimbaud poco antes de morir. Podría haber sido otra cosa en vez de la pintura, simplemente en su caso funcionó así desde el día en que, todavía sin haber cumplido los veinte años, vio una exposición

de Picasso y resolvió que aquello era lo que a él le gustaría hacer. Se tomó su tiempo; no se puso a pintar en serio hasta poco antes de cumplir los cuarenta años, y produjo sus mejores obras cerca de los sesenta. En esos trabajos vertió todo cuanto había en él: la tristeza inacabable que le causaba la vida, su amor por la piel y por la carne y por el color, su flaqueza y sus deseos y su culpa, su rabia y sus pulsiones desordenadas. La gente los encontraba espantosos, aunque él insistía en que jamás trató de serlo. «No se puede ser más espantoso que la vida misma», afirmó en una ocasión. Simplemente apuntaba a la violencia de lo real; pero como escribió T. S. Eliot en cierta ocasión, «la humanidad no puede soportar mucha realidad». Desde el comienzo, sus lienzos provocaron incomprensión y confusión, además de un rechazo brutal. Como escribe John Russell en *Francis Bacon,* su estudio capital de 1971, la recepción de *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión,* mostrados por vez primera a comienzos de abril de 1945 en la galería Lefevre de Londres, fue extraordinariamente negativa: «Causaron una total consternación. [...] Se los vio como engendros, monstruos sin relación con las preocupaciones del momento, y el producto de una imaginación excéntrica hasta el punto de no tener la menor posibilidad de pervivencia». Sin embargo, ese mismo mes Lee Miller entró en el campo de concentración de Dachau, y las terribles fotografías por ella publicadas tendrían que haber mostrado a los espectadores de Bacon la conexión inmediata de las imágenes de este con la experiencia de la vida –y de la muerte– que en ese entonces todavía estaban sufriendo a diario millones de europeos. La calma de posguerra no hizo sino reforzar la crítica; en 1946, los cuadros de Bacon fueron rechazados por «perturbadores, deformes, siniestros», *y* su primera exposición individual, en 1949, que incluía *Cabeza VI,* su imagen inaugural sobre el papa de Velázquez, fue, como Martin Harrison señala en *In Camera,* «acogida como "repulsiva", "violenta" y "espeluznante". [...] La ofensiva crítica establecida entonces –concluye–, no ha amainado del todo». Hasta el escritor británico John Berger, uno de los críticos de arte más sensibles de los últimos cincuenta años, tachó a Bacon de artista «conformista», comparándolo de modo infamante con Walt Disney. En Estados Unidos, donde el expresionismo abstracto dominó la crítica durante mucho tiempo, el rechazo fue si cabe más categórico: la retrospectiva de Bacon en 1975 en el Metropolitan Museum of Art impulsó a Hilton Kramer, del *New York Times,* a concluir: «En el mundo donde los cuadros de Bacon se ven y se adquieren, se juzgan y se discuten, el hecho de ser abiertamente homosexual, de traficar con imágenes de violencia sexual y sadismo personal resulta mucho menos chocante que, pongamos por caso, ser abiertamente metodista». Sin embargo, nada de todo esto parecía incomodar mucho a Bacon: «La forma en que la gente mira mis obras no es problema mío, es su problema. Yo no pinto para los demás, pinto para mí mismo». Ciertamente, sin importar lo que esos cuadros estuviesen diciendo, se lo decían a él en primer lugar; pintaba para entender algunas cosas, no para contarnos cosas que ya sabía; porque en este caso no había ninguna necesidad de pintarlas;

ninguna necesidad de poner la pintura a pensar, a reflexionar por él sobre esas cosas. Para interpretar la pintura, como sugiere Hubert Damisch, no basta con observar lo que ella nos muestra, hay ver cómo piensa.

Poco después de los *Tres estudios,* en 1946 Francis Bacon pintó un cuadro grande al que se sigue conociendo simplemente como *Pintura,* una de sus obras más extrañas, que combina carcasas de carne, estores bajados en una sala redonda, un escenario elevado con micrófonos y guirnaldas y un hombre trajeado, con la boca abierta, feroz, con la parte alta de su rostro oculta bajo un paraguas negro. Como Bacon explicó más tarde: «Estaba tratando de hacer un p;í jaro posándose en un campo. Y... de repente, las líneas que había dibujado sugerían algo completamente distinto, y de esa inspiración surgió este cuadro. No tenía la menor intención de hacerlo; nunca pensé que sería así. Era como un accidente continuo subiéndose encima de otro». El paraguas abierto parece derivar del pájaro, po siblemente un pájaro paraguas, como sugiere Martin Harrison. Harrison, que califica el paraguas como «un elemento básico del simbolismo fálico surrealista», señala que Bacon lo había utilizado en un par de ocasiones el año anterior, y lo asocia con las «numerosas fotografías de los rodajes cinematográficos de Hollywood en la de cada de 1920, cuando el paraguas para proteger la cámara formaba parte del equipo estándar». En un lienzo posterior, *Estudio de figura II* (una variación del *Estudio de figura I*), una persona desnuda, presumiblemente un hombre, ofrece sus nalgas, aunque castamente cubiertas por un abrigo de tweed masculino de espiga; el paraguas se cierne sobre sus hombros, mientras que un poco más lejos, una boca, más bien separada del cuerpo, exhala un gemido de placer (¿o de angustia?), estando la mitad superior de su rostro también ausente, aunque no precisamente oculta por la sombra del paraguas. Veinticinco años después del original, Bacon repitió *Pintura,* simplificándola pero manteniendo el paraguas, ahora de color beis. Sin embargo, el paraguas ya había reaparecido en su obra el año anterior, 1970, rodeando el torso de un desnudo femenino sin cabe za en el panel central del *Tríptico — Estudios del cuerpo humano.* Y volvería a hacerlo en su *Tríptico 1974–1977;* en donde aparece dos veces, en cada uno de los paneles laterales, dando sombra nuevamente a dos desnudos masculinos; mientras que el situado a la izquierda ha enterrado su cabeza en el paraguas, el de la derecha, por vez primera en esa larga serie, muestra su rostro, el de George Dyer, el amante muerto de Bacon, con los ojos cerrados. El paraguas todavía regresaría en una última ocasión, si no ando errado, en *Figura sentada,* de 1978: esta vez el rostro de la figura se halla nuevamente semioculto bajo el paraguas, mostrando sólo la nariz y la mandíbula; a sus pies, de la parte inferior del lienzo surge la imagen de un busto o una figura recortada, cuyo nítido perfil es, una vez más, el de George Dyer. Fi rol o la función de ese paraguas omnipresente, su persistente reaparición y sus variaciones o la gramática compleja de sus asociaciones plantean a mi juicio una pregunta interesante. ¿Por qué no deja de imponerse así al pintor, y a nosotros?

Cuando miran un cuadro de Francis Bacon, la mayor parte de los espectadores suponen, sin pensarlo realmente, que la figura humana o animal que tienen ante ellos es el sujeto de esc cuadro. Pero ello no es así en absoluto: la figura es el *objeto* pintado en el cuadro; el sujeto, como sucede con toda la pintura, no sólo en la abstracta, es la pintura en sí misma. Es la pintura la que cuenta de qué habla. «I,a pintura –como Francis Bacon explicó a Franck Maubert en algún momento de la década de 1980–, es un lenguaje en sí mismo, es una lengua aparte.» Como tal, posee su fonología (relaciones de valores y tonos) y su morfología (la disposición de las formas sobre el lienzo), su gramática y su sintaxis, cuya organización y articulación específicas, en la obra de cada pintor, es lo único que puede enseñarnos a interpretarla. Un estudio atento de los objetos es por supuesto crucial, y la extensa labor que ha surgido sobre las fuentes de la obra de Bacon ha demostrado ser, al igual que cualquier enfoque iconológico, una herramienta muy útil, aun habiendo alcanzado sus límites muy pronto, como muestra la reacción de perplejidad de Harrison ante el paraguas negro. Porque la gramática y la sintaxis de Bacon han de ser interpretadas en sí mismas, con arreglo a su propia lógica y a sus propias leyes. No de una forma simbólica o metafórica: Bacon era demasiado astuto para eso, y en sus lienzos abundan trampas y callejones sin salida deliberados. Más vale razonar partiendo de los mecanismos clásicos freudianos, la condensación, el desplazamiento, la sustitución, la inversión, la deformación, etc., o remitirse a figuras retóricas como la metonimia o la sinécdoque; pues se trata también, hasta cierto punto, de una cuestión de retórica. Asimismo sería mejor desistir de tomar demasiado al pie de la letra las declaraciones de Bacon sobre el tema, su *línea oficial* por así decir, y limitarse a prestar atención a lo que él mismo llamaba su «imaginación técnica». Y sobre todo, más vale no preguntar nunca «¿qué quería decir Bacon aquí?», puesto que ni tan sólo él lo sabía realmente, sino mejor: «¿Qué nos está diciendo este cuadro?». Tomémonos tiempo para contemplar de veras sus obras, ya estemos a solas en una galería o entre una multitud pegada a sus audífonos, o incluso sentados ante las reproducciones de un catálogo o de una pantalla de ordenador; mirémoslas con parsimonia, yendo y viniendo de una a otra, pacientemente: poco a poco comenzaremos a percibir cómo la pintura piensa,

Consideremos, por ejemplo, un ejemplo menor para empezar, el *Tríptico* brutal (y no muy logrado) de 1987, tres imágenes enmarcadas en sendos rectángulos estrechos y claros recortados a su ve/ sobre un fondo de arena aterciopelada y naranja intenso, que según se dice Bacon habría basado en el poema de García Lorca dedicado a la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías. El panel izquierdo nos muestra las piernas desnudas del torero, a horcajadas sobre una mesa, con una herida abierta en el muslo (concretamente en el triángulo de Scarpa, un área próxima a los testículos donde los toreros suelen ser corneados en el momento de entrar a matar), rodeada con un círculo a2ul y señalada mediante una flecha roja; en el panel central, el torero

desnudo, con la rodilla izquierda vendada, está de pie, subiendo un escalón, pero de nuevo sólo se representan sus piernas y los genitales, situándose la herida ensangrentada justo encima, dentro de un círculo aparte, y en el tercero, el panel derecho, vemos la cabeza de un toro estilizado, con un cuerno ensangrentado, bajo una figura no idcntificable de pájaro o murciélago que podemos relacionar con las Erinias representadas en otros lienzos. ¿Por qué razón merodea esa criatura ahí?, podríamos preguntarnos, ¿cuál es su función? A mi modo de ver, nada nos obliga a interpretaría como un símbolo del destino trágico del torero, de la venganza protagonizada por el toro en nombre de todos sus congéneres asesinados; por el contrario, podríamos considerarla como una indicación de que tal vez el cuadro nada tenga que ver con el toro y la herida que ha infligido, como pudiera pensarse en un primer momento y se nos informa cumplidamente en la pequeña cartela colgada junto a la obra. Una vez más, tenemos que fijarnos en la pintura misma y cómo ha sido aplicada. Así, en el panel izquierdo podríamos percatarnos de que la «herida» en el muslo de la figura asexuada tiene forma de vulva, una vulva ensangrentada {y además, ¿qué están haciendo las dos borlas o cables de lámparas, que Bacon siempre asocia con dormitorios, en lo que muy probable mente sea una sala de operaciones?), y la herida en el panel central, muy clara y explícitamente, no es en absoluto una herida, sino más bien el pecho de una mujer, de cuyo pezón mana sangre en vez de leche. Si a continuación relacionamos estos hechos con el cuerno ensangrentado, podríamos concluir que aunque ese cuadro pueda versar perfectamente «acerca de» la violencia del combate entre el hombre y el toro, está pintado de tal manera que tiene también por objeto, si no en primer lugar, la violencia del sexo entre el hombre y la mujer: un acto que Bacon afirmaba haber experimentado una sola vez, aun no aceptando sus declaraciones a pies juntillas. «La obra pintada tiende hacia una trabazón sin fisuras de la imagen y la pintura –escribió en 1953 con ocasión de un homenaje al pintor británico Matthew Smith–, de forma que la imagen es la pintura y viceversa. La pincelada crea pues la forma y no se limita a llenarla. En consecuencia, cada movimiento del pincel sobre el lienzo modifica la forma y las implicaciones de la imagen. Por eso la verdadera pintura constituye un misterio y una lucha incesante con el azar.» No pudo ser más claro: de nuevo, la pregunta no es qué *quiere decir* el pintor, sino qué *dice* la pintura que él ha aplicado.

Puesto que las imágenes circulan de un lienzo a otro, incesantemente, cambiadas, modificadas, reflejadas, deformadas, resulta necesario, a fin de interpretarlas, seguir la trayectoria de sus desplazamientos, frenéticos o perezosos, buscar sus correspondencias, las liguras recurrentes de ese lenguaje o de esa retórica. Muchas de ellas ya han sido abordadas por los estudiosos de Bacon. La boca, por ejemplo, las increíbles bocas extremadamente abiertas que él quería pintar «igual que Monet pintaba nenúfares (o puestas de sol)»; sobre esas bocas se ha escrito todo, o casi: haber sido inspiradas por el grito de la enfermera en *El acorazado Potemkin* de Eísenstein, por un libro de

láminas coloreadas a mano sobre enfermedades de la boca, por el alarido de la madre en *La matanza de los inocentes* de Poussin («el mejor grito humano pictórico», dijo Bacon); evocar un chillido de angustia, un gemido de placer o el jadeo frenético de un asmático permanente, como lo fue él mismo. Marlin Harrison incluso cita sucintamente un artículo de 1930 escrito por George Bataille, publicado en su revista *Documents,* que Bacon leyó por entonces. Titulado simplemente «Bouche» [Boca], merece la pena citarlo con detalle, toda vez que Bacon habría reconocido desde luego en dicho texto sus propias obsesiones:

La boca es el comienzo o, si se quiere, la proa de los animales [...] la parte más viva, es decir, la más aterradora para los animales vecinos. Pero el hombre no posee una arquitectura simple como las bestias, y ni siquiera es posible decir dónde empieza [...] son los ojos o la frente los que desempeñan el rol significante de la mandíbula de los animales.

Al mirar la forma en que las bocas colmadas de dientes, sobre todo en las primeras obras de Bacon, se sitúan en el extremo de un largo cuello erguido o estirado, o en ocasiones se disponen verticalmente, prolongando el cuerpo hacia arriba, no podemos dejar de pensar en esa boca batailleana, que en el «individuo trastornado [...] viene a situarse, hasta donde es posible, en la prolongación de la columna vertebral, es decir, en la posición que ocupa normalmente en la constitución animal». Esto explicaría sin duda por qué ciertas bocas de Bacon, por muy improbablemente situadas que estén, se nos muestran con una tal evidencia.

Tras las bocas, los ojos, su presencia o su ausencia. Si exceptuamos unos pocos lienzos de la primera época que él repudió o destruyó, parece que Bacon no pintó ojos hasta 1949, en su *Cabeza III;* con anterioridad, solía pintar la mitad inferior del rostro (todos los cuadros de 1946, o la mayoría de las otras *Cabezas* de 1949; incluyendo *Cabeza VI,* su primer papa), y si la parte superior de la cabeza aparece representada, o bien nos da la espalda (*Estudio del cuerpo humano, 1*949), o bien la vemos cubierta, como sucede en los *Tres estudios* mediante los cabellos de la figura de la izquierda o las vendas de la figura situada en el centro. Todo ello nos dice de un modo bastante directo que conviene prestar atención a esos ojos, pintados o no, así como a la dirección de su mirada. Con el tiempo, Bacon trabajará con casi todas las variaciones concebibles sobre el ojo: la mirada directa, frontal, inaugurada por el papa de 1950; el uso de gafas o quevedos, a menudo aplastados (*Papa I,* 1951); ojos cerrados (como en su primer *Autorretrato* de 1956, o el *Estudio para un retrato II,* según la máscara hecha en vida de William Blake, y por supuesto los ojos de George Dyer en todos los retratos pintados después de su muerte); cuencas sin ojos (los de la figura terrible, retorciéndose en un arrebato de agonía, en el panel central de los *Tres estudios para una crucifixión* de 1962,); el ojo único visto de perfil (los de George Dyer en la década de 1960); el ojo único visto de frente, abierto y cerrado (el *Tríptico* de 1976, donde el ojo derecho de las figuras de «Hitler» y

«Mussolini» desaparece bajo una mancha ovalada), y muchos otros. Tales variaciones en ningún caso eran puramente formales, tienen un significado preciso en cada cuadro, en cada etapa de la obra. Con sus dos crucifixiones inequívocamente narrativas de la década de i960, Bacon introdujo la figura del «testigo indiferente», aquel que o bien aparta la mirada del sufrimiento del otro, o bien lo observa con frialdad; esta figura volverá a reaparecer en momentos concretos, imponiendo de forma estratégica e inquietante su indiferencia ante la escena que se desarrolla en el lienzo. Y después del suicidio de su amante George Dyer en 1971, transcurrirán cuatro años hasta que pueda volver a pintar ojos abiertos, ojos que miran de frente al espectador (los primeros serán los de Peter Beard en 1975); durante más de una década los ojos del amigo muerto permanecerán bien cerrados, como la mayoría de las veces los del propio pintor, repitiendo de un retrato al siguiente: «No puedo ver esto».

En 1988, Bacon volvió a pintar sus *Tres estudios* de 1944: al igual que Glenn Gould grabando nuevamente en 1981 sus *Variaciones Goldberg* de 1955 (trocando, en cincuenta y un minutos en vez de treinta y siete, la exuberancia y el brío de la juventud por la serena perfección de la matemática pura, del sonido límpido, casi abstracto), el pintor, sintiendo próxima la muerte, regresa al momento de su nacimiento como artista para mostrar (¿se?) lo lejos que ha llegado, y, al igual que el pianista, sacrifica voluntariamente la dureza cruda, la ira descarnada y palpitante y la energía salvaje del original por una espléndida elegancia lírica, sombría, voluptuosa, y sobre todo propiamente pictórica. Hay modificaciones importantes, algunas admitidas por él mismo, otras más discretas: el color del fondo, por supuesto, la proporción de las figuras en relación con el lienzo (su tamaño real apenas varía), la parte inferior de] cuerpo de la figura situada a la derecha. Sobre la figura femenina de la izquierda, por lo demás una réplica casi exacta de la original, introdujo un cambio destacable aunque apenas perceptible: la cabeza en esta ocasión está ligeramente alzada y una cavidad ocular, si no es un ojo, aparece bajo la masa del cabello; la figura parece estar ahora *mirando* algo, a la figura en el panel central si queremos interpretarlo así; mirando en cualquier caso. Y con Bacon, la mirada jamás es inocente (de hecho nada lo es).

Que las imágenes de Bacon siempre constituyen enigmas se me antoja inevitable. Hans Belting, formulando su antropología de las imágenes, lo explica como sigue: la imagen, una respuesta al enigma de la muerte, desvela un nuevo enigma en la imagen. Es útil, como he sugerido, confrontar los distintos enigmas. En la tradición clásica de la historia del arte, se interpreta cada cuadro en sí mismo, por sí mismo. Cada cuadro está por supuesto conectado con los demás a través de la iconografía que despliega, que el estudioso puede identificar y analizar, tanto en su significado general como en la forma en que es desplegada por la obra de que se trate. Sin embargo, el problema con Bacon es que genera su propia iconografía, extrayéndola de un

vasto repertorio de fuentes y subvirtiendo lúdicamente todo cuanto toca. Cuando se representaba a sí mismo en un cuadro, lo hacía de dos formas diferentes: figurativamente, como un hombre casi siempre vestido, caracterizado por un mechón de pelo no exento de cierta petulancia aun cuando los rasgos estén del todo deformados, y metafóricamente, como una criatura hermafrodita, desdibujando la distinción entre su naturaleza «masculina» y su naturaleza «femenina», encarnando la forma en que para él, en términos psíquicos, su sexo no era una condición sino un estado (Bataille: «El sexo es un estado»). Al igual que los dinosaurios de juguete diseminados en las fotografías de Nobuyoshi Araki, el hermafrodita es la rúbrica secreta de Bacon, el emblema del pintor en la obra. El primero de esos numerosos hermafroditas es sin duda el de la figura central de los *Tres estudios* de 1944 (ese al que la figura femenina de la izquierda puede o no estar observando, como sugiere la versión de 1988). Se asienta sobre un estrecho trípode de madera utilizado por las viejas cámaras de cine, o tal vez sea un caballete, en todo caso algo para hacer imágenes. Delante de él, el pintor ha situado otro trípode más corto, aunque bastante insólito, con una extraña extensión curva, compuesta por dos piezas de madera unidas en su extremidad por un perno, la cual se alza desde una de las patas. Descuidadamente inacabado en la versión de 1944, fue primorosamente representado en la de 1988. Yo no he podido identificarlo, y Philippe Gomar, un historiador del arte francés que además es especialista en materia de instrumentos de medición, me asegura que «no existe ningún utensilio de pintor o escultor con el que relacionar ese objeto directamente. Sin embargo, habida cuenta de la repetición del objeto en varios cuadros, y teniendo en cuenta que Bacon siempre utilizaba objetos que tenía a mano, sin duda tiene que existir. [...] Si Bacon –añade en su carta–, se tomó la molestia de hacer ese trípode tambaleante, elevándolo a la dignidad de una pura idea, ello significa que debemos contentarnos con él, y que no se nos va a conceder ninguna otra cosa». No puedo extenderme si no es para repetir lo que ya he dicho en otra parte, que ese trípode singular funciona claramente como un emblema de la pintura, de la pintura en general; lo cual confirma que el biomorfo central del tríptico, el biomorfo hermafrodita, se puede considerar en realidad como una forma de autorretrato. Y si bien Bacon, hasta donde yo sé, jamás reutilizó entre las dos versiones de los *Tres estudios* el pequeño trípode, este debió permanecer clavado en su cabeza tras sacarlo del desván de su memoria, desempolvarlo y repintarlo, porque poco después, en 1991, lo situó una vez más ciclante de un retrato de su amigo Anthony Zych, un pintor menor. Sin embargo, en esa ocasión hay un pequeño objeto blanco en la parte superior del trípode, una tira de papel recortado con una flecha que a mí me parece exactamente igual al número que uno coge en la carnicería o la oficina postal para aguardar turno. Nuestra interpretación de su significado preciso dependerá en este caso de nuestro conocimiento de la naturaleza de la relación de Bacon con Zych y de cómo juzguemos la personalidad del primero: Si tendemos a ser generosos, podríamos interpretar dicho objeto como si le dijera

a Zych: «Tu turno llegará». Aquellos de nosotros con una visión más pesimista de la naturaleza humana en general, y de la de Bacon en particular, podríamos sentirnos inclinados a leer: «¿Quieres ser pintor, camarada? Ponte en la cola».

El problema todavía se complica más por cuanto las imágenes circulan de un cuadro a otro no sólo en lo relativo a los objetos representados, transformados o no, sino también a través de otros elementos, como el color del fondo o el marco pictórico. Dos obras distintas se pueden relacionar entre sí mediante la reaparición de la misma figura; de la misma manera, dos figuras diferentes se pueden relacionar entre sí por medio de la reaparición de un determinado color, o de un marco pictórico similar (sabemos que Bacon trabajaba junto a una pared cubierta con fotografías de sus cuadros anteriores, y que a menudo pintaba en serie). Volvamos a nuestra criatura hermafrodita que, con los ojos vendados, gruñe o resopla de miedo. En 1988,1a misma se sitúa en un estrado revestida de rojo muy similar a aquel sobre el que se alza la figura central del *Tríptico inspirado por la Orestiada de Esquilo* de 1981, una figura que lleva al sacrificio, en la copa de las libaciones, su propia cabeza invertida y sin ojos. Esta última figura se suele identificar con Agamenón, pisando la alfombra roja traicioneramente extendida por Clitemnestra que lo conduce a la muerte, encuadrado entre su vengador Orestes en el panel derecho (que, curiosamente, está a punto de franquear la misma puerta que todos aquellos Dyer a punto de morir) y una Erinia que cuelga como un murciélago en el izquierdo («Sibila en Cumas enjaulada aferrándose del revés, como un perezoso», anotó Bacon en un trocito de papel azul del correo aéreo, en alusión al verso del *Satiricon* utilizado por T. S. Eliot como un epígrafe a *La tierra baldía:* «Pues yo mismo vi una vez con mis propios ojos a la sibila de Cumas colgando en una jaula [o de una botella, según algunas traducciones], y cuando los niños le preguntaban: "Sibila, ¿qué es lo que deseas?", ella contestaba: "Deseo morir"»). Ahora bien, ese Agamenón putativo es además una réplica de la figura central del *Tríptico* de 1976, donde esta no aparece ya subida a un estrado, sino que más bien surge de, o incluso ha sido pintada encima de, un panel grueso o de unos lienzos amontonados, aunque ya portadora de su propia cabeza hasta una fuente desbordante de sangre (o de pintura roja, ¿por qué no?), mientras una bandada de buitres (tal vez los mismos buitres que devoran el hígado de Ticio, aquel doble de Prometeo, en las pinturas de Tiziano y de Ribera) acomete sus hombros; además, como se explicita en un *Díptico* de 1982–1984 inspirado en Ingres, esos hombros redondeados se pueden interpretar asimismo como pechos, identificando esa víctima sacrificial voluntaria no con el padre asesinado del ciclo de los Atridas, sino con otro más de los dobles hermafroditas del propio Bacon. Esta relación entre esos tres paneles centrales (cuatro, si se cuenta la versión de 1944 de los *Tres estudios,* retroactivamente implicada en esta funesta historia) tiene lugar por medio de permutaciones rigurosas, y pone a su vez mecánicamente en juego los tres (o cuatro) pares de paneles laterales.

Sin ir más lejos, podríamos estar dispuestos a conceder cuanto menos que si el pintor se representó al principio como un pequeño Francis, la figura sumisa infantil o desnuda, encogida de miedo ante diversos papas despóticos y muchas veces furiosos, matones nazis u otras tantas figuras amenazadoras paternales, las cosas fueron cambiando con el tiempo, y a medida que Francis se convertía en Bacon, y crecía rico, famoso y poderoso, y también cada vez más solo, poco a poco fue ocupando eí sitio de *il papa* mismo, enjaulado, atrapado, petrificado en su grandiosidad. Así lo ponen de manifiesto los últimos cuadros de papas. Ya en 1954, el escenario de *Figura con carne,* otro papa, se inspiraba directamente en una fotografía de John Dcakin con Bacon sentado delante de dos carcasas de carne colgadas; en 1962, el papa, solo en una sala cóncava de color rojo sangre, se retuerce de angustia en su trono, con las piernas cruzadas en la pose que Bacon solía adoptar en sus autorretratos, igual que en la vida. Y cuando volvió a pintar su figura emblemática por última vez, en 1971, como un *Estudio para papa rojo –segunda versión,* el escenario mantuvo la misma disposición general, pero convertido ahora en un salón de los espejos deformantes, donde el papa–pintor, en una posición incómoda, mira con tristeza no su propio reflejo, sino a un hombre con traje que lo desafía agitando un puño amenazante al tiempo que se niega obstinadamente a abrir sus ojos y mirarle. La propia inmolación podría convertirse entonces en la única manera de escapar de la encrucijada, la ofrenda de la propia cabeza a los pies del amante e hijo, a quien no obstante no es posible dejar de pintar, ni tampoco por consiguiente de asesinar.

No puede saberse con exactitud en qué momento supo esto Bacon, pero en 1971, el año en que pintó el último papa, su pintura lo sabía con una certidumbre fría, furiosa. El *Papa* había sido realizado especialmente para la gran retrospectiva de Bacon en el Grand Palais de París, coincidiendo con un *Estudio de George Dyer* en el que su amante, casi desnudo, aparece representado en la misma posición que el papa y en un escenario casi idéntico; aunque, a diferencia del papa, la figura de Dyer mantiene los ojos cerrados, y el espejo ha girado sobre su eje, mostrando tan sólo parte de su pierna; los dos lienzos, conviene precisar, no fueron colgados juntos: el de Dyer se presentó como un díptico junto a un desnudo de mujer bajo la ducha con un bebé desnudo acercándosele a gatas (Bacon destruyó más tarde esa obra, retornando de hecho ese Dyer a su papa). La noche anterior a la inauguración de la retrospectiva, tras una fuerte discusión que obligó a Bacon a trasladarse a la habitación de un amigo, George Dyer puso fin a su vida en el cuarto de baño de su hotel, dejando al pintor solo con sus lienzos, sus pinceles, sus colores y su mirada implacable. ¿Qué otra cosa podía hacer que no fuese seguir pintando, salir del hoyo gracias a la pintura? Un mes después comenzó *Tríptico – En memoria de George Dyer,* la primera de una serie extraordinaria de obras realizadas como respuesta al suicidio de su amante. Creo que para interpretar ese cuadro es necesario contemplarlo junto a uno anterior, pintado un año antes de la muerte de Dyer, *Tríptico – Estudios del cuerpo humano* de

1970. En esos tres lienzos simples pero intensamente poderosos, tres figuras femeninas están dispuestas delante de un bello fondo de color lavanda claro (el mismo tono, acaso un poco más claro, que sirve como fondo para el tríptico de Dyer en 1971), un plano liso uniforme roto únicamente por una larga estructura curva en forma de barra que atraviesa con un arco casi ininterrumpido los tres lienzos. La figura central, sin cabeza, está sentada sobre una tabla (posiblemente un trampolín) bajo uno de los inevitables paraguas negros; su sexo femenino está explícitamente pintado como un triángulo negro espeso (al que me gustaría ver como un guiño pictórico a aquel otro que puso, por las mismas razones sin duda, Pe–trus Christus en la escotadura de la vestimenta de su *Joven dama* pálida y casta de 1470). La figura de Bacon es cualquier cosa menos casta; sus pechos caídos, sus caderas generosas y su pubis atezado están hechos para el sexo; una vez más, los hombros sin cabeza pintados como un segundo par de senos (el pezón puede verse claramente en. el hombro izquierdo) sugieren que, aunque se haya hecho a partir de una fotografía de Henrietta Moraes, esa figura podría servir en realidad, al igual que las figuras descritas con anterioridad, como otro doble de Bacon, esta vez casi completamente femenino. ¿Qué hace ahí entonces el paraguas? No tengo una respuesta fácil; sentado en mi terraza iluminada por el sol después del almuerzo, intentando leer un ensayo sobre Brueghel, cambiando con fastidio mi silla de sitio para mantener la cabeza a la sombra de un gran quitasol y dejando mis piernas calentarse bajo el sol, me pregunté de repente si no se trataría sencillamente de mantener la cabeza en la sombra. Aceptemos o no la asociación del paraguas con los comienzos del cine, y por tanto con la creación de imágenes, es preciso que lo interpretemos junto con la ceguera sistemática de las figuras cubiertas por aquel, una ceguera las más de las veces generada pictóricamente por el propio paraguas o su sombra, pintura negra que suprime los ojos de la figura, y por ello me inclinaría por ver en él, en vez de un símbolo fálico, una figura de la muerte, la muerte con la que el pintor lucha incesantemente en su pintura (Bachelard: «La muerte es primero una imagen, *y* sigue siendo una imagen»), la muerte que el pintor inflige a sus imágenes al pintarlas, sobre todo cuando se pinta a sí mismo; la muerte que la pintura inflige al pintor. La figura de la izquierda está arrodillada sobre la barra, pero la espalda es como si estuviese completamente contorsionada, de forma que la cabeza cuelga del revés, con los largos cabellos cayendo hacia atrás y los senos orientados hacia arriba; en cuanto a la figura de la derecha, David Sylvester la ha relacionado convincentemente con el *Narciso* de Caravaggio (*1597– 1599)* «desvestido y con otro sexo» en palabras de Martin Harrison (y con el hombro izquierdo modificado, en correspondencia con los hombros/pechos de las otras dos figuras); una vez más, la cabeza masculina y sobre todo el vigoroso mechón lo caracterizan claramente como una representación de sí mismo. Así pues, el pintor como Narciso, y un Narciso que poco a poco va muriendo en la pintura, es el tema de ese tríptico; una interpretación confirmada por el hecho de que

cuando ese hermafrodita encantado, atormentado o libidinoso se inclina para contemplar el estanque de pintura de color lavanda claro, él/ella, a diferencia del mito de Ovidio o del original de Caravaggio, no ve nada, por cuanto, como Bacon sin duda comprendía –un Bacon que por supuesto conocía su Leon Battista Alberti–, el reflejo no se baila en el estanque sino en la pintura.

La reutilización del fondo de color lavanda y de la barra curva es lo que vincula en primer lugar el tríptico de Dyer de 1971 con el de 1970, y así con el mito de Narciso, o más bien del pintor como Narciso. La impresión se refuerza con el parecido de la posición de las figuras en los dos paneles situados a la izquierda: sólo que en 1971 la mujer contorsionada se ba convertido en un púgil masculino caído, ensangrentado y maltrecho, noqueado por la pelota blanca detenida sobre la mancha de color amarillo–violáceo claro que mana de su brazo. Una de mis amigas sostiene que ese objeto, pintado con toda la delicadeza de la piel de una infanta de Velázquez, podría tratarse de una pelota de criquet, «una imagen de la muerte sorprendentemente moderna», lanzada directamente con tra la cara de Dyer, el Héroe Proletario del Boxeo, por su amante pintor más aristocrático, con la misma precisión y violencia con que le arrojaba a Dyer todas aquellas bolitas blancas de pintura en tantos otros lienzos, incluyendo el panel derecho de ese tríptico. Este último panel difiere enormemente del que vemos en el tríptico de 1970; ahora, por encima de la barra curva hay un retrato de Dyer, duplicado en esta ocasión por un reflejo, que sin embargo no se proyecta en el estanque de Narciso sino en un espejo cuadrado que es a su vez una mesa, en la cual la imagen especular aparece invertida, como las figuras en los naipes (Bacon el jugador, tirando una y otra vez sus cartas, pero sobre el rostro mudo y resignado de su amante en lugar de hacerlo sobre un tapete liso verde). Por último, en el panel central, el cual, salvo dos áreas cuyo fondo es de color lavanda, no muestra ninguna relación pictórica con el panel central del tríptico de 1970, «George Dyer», cuya cabeza está en la sombra, abre una puerta con una llave y se dispone a subir por una escalera a la habitación del hotel de París donde encontrará su muerte; detrás de la barandilla, en una esquina, surge un lienzo vuelto hacia la pared, los bordes de cuyo bastidor reflejan la luz. Su superficie pintada resulta invisible para nosotros, pero sabemos por supuesto qué hay en ella, gracias a la reluciente borla y a *Las Meninas* de Velázquez: el autorretrato del pintor, como Narciso, amante y asesino (en el tríptico de 1970, era la pintura sola la que mataba al pintor–Narciso). Los dos perfiles de Dyer situados en el panel derecho añaden un elemento adicional a esta historia: el perfil en la parte superior tiene su único ojo abierto, pero mira hacia la derecha, fuera del campo del tríptico, lejos de la escena central y de la situada a la izquierda; el perfil inferior, que está girado hacia las dos escenas que representan su destino, mantiene el ojo bien cerrado. Una vez más, la pintura dice «No puedo ver esto». Aun cuando estaba vivo, Dyer «no podía ver esto». En *Dos estudios para un retrato de George Dyer,* de 1968, el Dyer pintado, clavado al lienzo, con el rostro redoblado tratando de arrancarse a sí

mismo de la superficie, mira con furor al Dyer sentado en la silla, que, habiendo fumado un buen número de cigarrillos, mira hacia otro lado, dando la espalda ai sufrimiento desnudo de su doble pintado; sin embargo, no se muestra indiferente, sino que más bien suplica, con las dos manos juntas, pidiendo u ofreciendo algo que no se nos muestra, tal vez su corazón herido. El amante–objeto solamente desea una cosa, que el pintor lo mire: pero el pintor sólo tiene ojos para sí mismo, como en la emotiva fotografía rasgada de los dos hombres, tomada en el Soho por John Deakin hacia 1964, en la que un Bacon orgulloso, seguro de sí mismo y jactancioso mira con fijeza a la cámara (a nosotros, a sí mismo), mientras Dyer intenta observarlo tímidamente, incapaz como siempre de atrapar su mirada. Al menos así es como Bacon veía las cosas, o al menos como, en la soledad angustiada de su estudio, las pintaba. En 1968, a imitación de *Dos estudios,* pintó otro lienzo extraordinario de Dyer, una orquestación lírica espléndida de azules y violetas claros, un *Retrato de George Dyer en un espejo,* donde la figura que se halla sentada, ahora bien vuelta hacia el espejo, pero pintada, como sí se tratase de una fotografía doblada, con una línea que le atraviesa el cuerpo, permanece sin rostro, y la imagen en el espejo, rechazando obstinadamente ser el doble adorado de Bacon–Narciso, mira hacia otra parte, los ojos bien cerrados, el rostro arrancado de la cabeza, un reflejo que intenta desesperadamente no serlo. Fue la incapacidad de Dyer para imponerse ante la mirada de Bacon como un individuo digno de ser amado y no un doble al que pintar la que lo empujó al suicidio, a tal conclusión parece que llegó Bacon, y eso fue lo que él pintó furiosa y frenéticamente durante varios años tras la muerte de Dyer, primero una vez y luego nuevamente, en 1972, en un *Tríptico* fechado en agosto donde Dyer, a la izquierda, mantiene con estoicismo sus ojos bien cerrados mientras la sombra negra de la muerte comienza a engullirlo y, en un torrente rosa, «la vida se le derrama» (como Bacon le dijo a un amigo), al tiempo que la figura situada a la derecha que podría tratarse una vez más de Dyer (como sugieren el rosa que fluye y el slip blanco, el mismo que el verdadero Dyer vestía en las fotos realizadas en el estudio de Deakin), cuando no del propio Bacon como el testigo indiferente, identificado de un modo narcisista con su amante– mantiene igualmente sus ojos cerrados y vuelve la espalda a las dos figuras desnudas que copulan o luchan violentamente en el medio, la de encima aplastando agresivamente contra el suelo el rostro de la de abajo (en un gesto claramente descrito por la curva de la flecha blanca), y más tarde nuevamente, en varias ocasiones, hasta que por fin, en mayo y junio de 1973, fue capaz de pintar la muerte de Dyer tal como ocurrió, describirla como un hecho, acaso el más brutal, pero aun así un hecho. En ese cuadro, uno de los más extraordinarios, impregnado de una quietud sobrecogedora pese a la violencia del acontecimiento representado, Dyer todavía muere con los ojos bien cerrados; los ojos cerrados, al igual que dar la espalda, se han convertido en el emblema de la muerte.

En esos cuadros podemos ver cuánto dolor y cuánta rabia tuvo que sentir

Bacon ante esa muerte, su cólera frente a Dyer por haberlo dejado así, la piedad, también claro está la culpabilidad; emociones violentas, contradictorias, sobre las que él pensaba en la pintura, y que poco a poco logró comprender en la pintura, el único lenguaje que conocía de veras.

*

Bacon era un jugador, un jugador serio, y la manera de jugar con todo, personas e imágenes, en la vida y en el arte, era totalmente seria *(serio ludere,* como se decía en el Renacimiento), pero también tremendamente lúdica, pues Bacon disfrutaba del juego como tal, sin que importara la cuantía de las apuestas. Su credo artístico, como no dejó de repetir a sus distintos entrevistadores, situaba el azar en el núcleo de su «imaginación técnica» {que, como explicó a Marguerite Duras, «es el instinto que trabaja aí margen de las normas para darle la vuelta al tema en el sistema nervioso con toda la fuerza de la naturaleza»). Desde el momento en que creía saber adónde se dirigía, optaba por cambiar de dirección para desestabilizar y acabar con sus certidumbres, aun a riesgo de destruir el cuadro en el proceso, y a sí mismo. Abordaba su trabajo con una inteligencia pictórica apasionada, pero también con una especie de sorda astucia animal, como si siempre estuviera intentando tenderse una trampa a sí mismo, una trampa de donde surgiría algo inesperado. Bacon llamaba a esto «la voluntad de perder la propia voluntad, de hacerse completamente libre». Permitir a la pintura pensar por sí misma, podría haber añadido. Sus lienzos parecen formalmente concebidos como «cuadros–máquinas», un termino introducido en primer lugar por el pintor y teórico francés Du Fresnoy en 1*668,* y comentado cuarenta años después por Roger de Piles en los siguientes términos: «Una máquina es un ensamblaje preciso de distintas piezas para producir un mismo efecto» (algo en lo que difiere de un mecanismo). En. cl caso de Bacon, cl efecto de las piezas es arrastrar al espectador hasta el lienzo y someterlo a lo que el cuadro *hace,* de igual modo que este sometió a su autor. Pero ninguna obra era definitiva, la máquina baconiana tenía que ser puesta en marcha nuevamente por el cuadro siguiente, y cada vez el pintor vacilaba al borde del abismo, exponiéndose al fracaso. En 1971, preguntado por Marguerite Duras si se sentía en peligro de muerte cuando pintaba, trató de eludir la cuestión sacando a colación a otro pintor: «Me pongo muy nervioso –dijo–. Como sabe, Ingres solía llorar durante horas antes de comenzar a pintar. Especialmente un retrato. » Conocía los riesgos, y sabía también del cansancio, del miedo, del fracaso de la voluntad, de la inteligencia o de la imaginación; cuando un cuadro se torcía, no dudaba en destruirlo, sin importarle lo bueno que hubiera sido. Luego volvía a empezar. Quería que «cada trazo con el pincel tenga la misma energía que el primero», y sabía la dificultad de lograrlo y cuán mágico era cuando ocurría (en una ocasión, hablando sobre Van Gogh, dijo: «Sus trazos con el pincel al final de su vida, el vigor de sus trazos, no tienen explicación posible»). «No creo que la gente entienda hasta qué punto es misteriosa [...] la

manipulación misma de la pintura al óleo», comentó en otra ocasión. Llamaba *Estudio* a casi todo cuanto hacía; si hubiese firmado sus obras, podría haberlo hecho como los mejores pintores de la Antigüedad, quienes, como nos cuenta Plinio, «siempre ponían incluso en obras finalizadas una inscripción suspensiva, como *Apelles Faciebat* o *Polyclitus* [Apeles obraba, o Policleto], sugiriendo así que el arte siempre era algo recomenzado e inconcluso». No obstante, no se trataba de una mera repetición, las cosas cambiaban, evolucionaban, mutaban incesantemente, y no sólo en la manera o el estilo: la pintura cambiaba tanto lo que era objeto de la misma como al propio pintor. El último gran cuadro de Bacon es nuevamente un tríptico sin título, pintado no sobre lienzo sino sobre lino, como si fuese su mortaja. En esa ocasión, sólo hay unos cuadrados negros sobre un fondo beis, aberturas negras donde entran o de donde salen sosegada, confiadamente y sin temor dos figuras masculinas desnudas, pintadas hasta la cintura, sin brazos para decir adiós con las manos ni rostros para llorar. En el lugar de los torsos y las cabezas cuelgan dos retratos pintados, con un realismo naturalista nada habitual, como si estuviesen clavados en el lienzo: a la izquierda, donde el giro del pie indica que la figura está saliendo de la zona oscura, el rostro se identifica comúnmente con el del piloto de carreras Ayrton Senna, tomado de la portada de una revista, pero aun siendo así, aparece sustituyendo a un joven español que contó con el apoyo de Francis Bacon al final de su vida (y cuyo parecido con Senna era grande): a la derecha, el rostro es el del propio Bacon, una reproducción meticulosa de una fotografía en primer plano de 1972; el cuerpo situado debajo, entrando en el cuadrado negro, está pintado una vez más, a pesar de un pequeño y discreto pene, como impúdicamente femenino. En el centro, dos figuras están haciendo el amor, en la misma pose que en las fotografías de luchadores de Muybridge que Bacon había recreado obsesivamente desde sus *Dos figuras* maravillosas de 1953 y su variación de 1954, *Dos figuras en la hierba,* de una gran ternura. Mientras que en el *Tríptico – agosto de 1972* sobre Dyer, el acto sexual (o la lucha) era desesperadamente brutal, aquí es casi amoroso: el movimiento de la flecha negra sugiere ahora que la figura en el suelo está volviendo el rostro, que no podemos ver, hacia el rostro de la otra figura; ocultas en la sombra, las dos están nirándose, tal vez incluso besándose, igual que los dos retratos clavados nos contemplan directamente, con una mirada franca, abierta. Narciso, liberando por fin a su doble para la vida, está preparado para dirigirse a la muerte.

La imagen verdadera

Quizá la idea de considerar los cuadros de Francis Bacon a la luz de la práctica bizantina de las imágenes se me ocurrió gracias a los aseos del Metropolitan Museum of Art, situados, por alguna extraña razón, en plena

sección dedicada al arte egipcio. Me había acercado al Met para ver la retrospectiva de Bacon, no el arte egipcio; pero la ubicación de ese aseo obliga a deambular un poco, pasando por delante, entre otras maravillas, de media docena de pequeños retratos extraordinarios, las famosas pinturas de momias de El Fayum, que interrumpieron mi camino para apoderarse de mí, atraerme hacia ellas y retenerme. Conocía por supuesto esos retratos, los había visto en diversas ocasiones a lo largo de los años, pero nunca me habían golpeado con tanta intensidad. Era como si aquellos hombres y mujeres, muertos hacía tanto tiempo, estuviesen repentinamente presentes, tan presentes como el público que me rodeaba en esas salas que hervían de gente, en el propio museo; como si de alguna manera sus retratos hubiesen trasladado sus vidas desaparecidas directamente hasta la mía. Me quede contemplándolos durante un buen rato. Y luego proseguí hasta dar con el aseo masculino, y a continuación regresé y los miré un poco más antes de subir las escaleras para ver la exposición de Bacon.

Más tarde me puse a pensar en esos retratos y en el sentimiento de realidad que desprenden. Es una realidad que nada tiene que ver con la realidad de un cuadro de Bacon. Leí acerca de ellos y aprendí unas cuantas cosas. Aprendí por ejemplo que si bien algunos –como, con casi toda seguridad, el muchacho llamado Eutiques o el anónimo varón barbudo de rostro enjuto que me observaba fijamente con aquellos ojos tan tristes, tan nostálgicos, tan vivos– habían sido pintados del natural, antes o justo después de su muerte, la mayoría fueron producidos por artesanos que jamás habían visto al difunto y que aplicaban unos pocos detalles esenciales aportados por los parientes a modelos estandarizados, a una plantilla que no guardaba la menor relación con la estructura ósea real, como revelan las radiografías de la momia. Asimismo aprendí que aquellos pintores empleaban técnicas pictóricas llevadas hasta Egipto por colonos griegos, que habían sido inventadas siglos atrás por los grandes pintores naturalistas griegos; si bien no ha sobrevivido ninguna de las obras de la antigua Grecia, hemos encontrado, preservadas por la aridez del clima egipcio, cerca de un millar de aquellos retratos de momias, testigos mudos tanto de las vidas de los muertos como de una tradición desaparecida. Era esta la tradición de Apeles, el pintor de corte de Alejandro Magno, a quien los antiguos consideraban el artista más perfecto de la historia: de sus obras nos queda la palabra de Plinio y de Luciano, y un puñado de copias en mosaicos romanos, eso es todo. Las técnicas desarrolladas por Apeles y sus predecesores se hubiesen perdido a buen seguro en su integridad, junto con sus obras, de no ser porque en la época de la ocupación romana, en el siglo I d.C, los egipcios ricos comenzaron poco a poco a sustituir las máscaras estilizadas que cubrían los rostros de sus momias con retratos realistas pintados sobre tablas lisas de madera, abriendo un mercado nuevo para las habilidades pictóricas que sobrevivían a duras penas en los talleres de Alejandría. Y así, cuando los cristianos terminaron por aceptar la pintura, algunos siglos después, las técnicas griegas seguían allí a su

disposición, aunque al servicio de unos propósitos bien distintos.

Nada de esto nos dice algo acerca de la verdad de esas imágenes. Me tienta aventurar que son más verosímiles que verdaderas; que gracias a su en ocasiones extraordinario realismo, a su maravillosa recreación mimética de los rostros de los muertos, logran que los muertos nos resulten reales, pero como personas, no como pinturas. Y con toda probabilidad ello es así porque invocan unos reflejos de la mirada que se hallan profundamente arraigados en nosotros. Al fin y al cabo, están hechos igual que las obras que se nos ha enseñado –aquí en Occidente– a considerar como la pintura en mayúsculas: cuadros creados con arreglo a la lógica, predominante desde Giotto a Courbet, de una imitación escultórica, en profundidad, del objeto. Incluso la primera vez que contemplamos un retrato de El Fayum ya nos resulta familiar en tanto que pintura. Las facciones del rostro, pintadas la mayor parte de las veces al encausto (pigmentos mezclados en cera fundida, la cual ha de ser aplicada con la mayor rapidez antes de que fragüe), están nítidamente perfiladas y definidas mediante carnaciones sutiles, empleando una técnica, ya entonces dominada plenamente, de realces y de sombras a fin de procurar la ilusión de la profundidad y el volumen. El retrato de Eutiques, por ejemplo, está visiblemente iluminado por la parte superior izquierda y, al igual que muchos otros, está animado por unos delicados realces blancos en los ojos y a lo largo de la nariz. El contraposto de sus hombros, vueltos hacia la derecha mientras el rostro nos mira de frente, refuerza la intensidad del sentimiento de vida transmitido por ese retrato. Nos parece real porque eso es lo que durante siglos se nos ha dicho que consideremos como tal. Plinio narra las mismas historias sobre Apeles –por ejemplo, cómo su caballo pintado parecía tan auténtico que hacía relinchar a los caballos de verdad– que las que contaban sobre Velázquez sus contemporáneos. *«Troppo vero!»,* se dice que exclamó el papa Inocencio X la primera vez que vio su retrato (el único que Bacon repetiría tan obsesivamente algunos siglos después), y cuando Juan de Pareja, esclavo liberado de Velázquez, fue enviado a mostrar su retrato finalizado poco antes –retrato que acabó también en el Metropolitan Museum– a los amigos de su maestro, la reacción de estos, según la anécdota narrada por su biógrafo Antonio Palomino, que «se quedaban mirando el retrato pintado, y a el Original, con admiración, y asombro, sin saber con quién avían de hablar, o quién les avía de responder»; cuando se expuso en Roma por primera vez en 1649 «con tan universal aplauso en dicho sitio [el Panteón], que a voto de todos los Pintores de diferentes Naciones, todo lo demás parecía Pintura, pero este sólo verdad». Ahora bien, la verdad en la pintura jamás es algo establecido de una vez por todas.

Francis Bacon, cuyos cuadros, cuando los vi en el Metropolitan, distaban unas cuantas salas del *Juan de Pareja* de Velázquez, los autorretratos de Rembrandt, unos pocos Vermeers y el retrato melancólico y luminoso que pintó Goya del pequeño don Manuel Osorio, anhelaba con desesperación pintar cuadros verdaderos, unos cuadros tan veraces y vividos como

cualquiera de aquellos. Llevado por su ambición, soñaba incluso con hacer «el lienzo único que aniquile a todos los demás». Por supuesto siempre habría otro cuadro; pero en sus momentos de mayor inspiración –en sus pequeños retratos de las décadas de 1960 y 1970, en los grandes lienzos de sus amigos realizados en la segunda mitad de la década de 1960, en las series de trípticos que pintó tras la muerte de su amante George Dyer–, las imágenes que nos ha dejado son imágenes que de inmediato reconocemos como imágenes veraces, quizás incluso como algunas de las imágenes más veraces y más vigorosas de su siglo. Lo que resulta más complicado es definir la naturaleza de la verdad en esas obras. Es un lugar común sostener que desde la aparición de la fotografía, que no tardó en tomar el relevo en la tarea, tanto tiempo confiada a la pintura, de representar lo real, la verdad en pintura no podía seguir basándose en la ilusión, en la mimesis, y que la pintura, por lo menos desde Manet, se ha visto forzada a inventar medios radicalmente nuevos para expresar su verdad. Sin embargo, todavía una parte de nosotros tiende a identificar la verdad en las imágenes con el realismo figurativo, como me ocurrió a mí ante los retratos de El Fayum, y cuando empezamos a hablar de otra forma de verdad pictórica, como venimos haciendo desde hace ya un siglo y medio, de inmediato optamos por un vocabulario que es esencialmente religioso, hablamos de una verdad «más elevada» o «más profunda». Algo que Malraux deploraba: «El vocabulario religioso en este punto es irritante, pero no existe otro». No obstante, Bacon se propuso en el curso de su dilatada vida desarrollar su propio vocabulario para establecer esas distinciones; a su juicio, toda obra que intentase tan sólo copiar lo real no era ahora más que «ilustración»: [o que hacía falta, como él mismo lee en un pedazo de papel en una entrevista con. Melvyn Bragg filmada en 1985, era «no una ilustración de la realidad, sino crear imágenes que sean un condensado de la realidad y una taquigrafía de la sensación». Era, como sabemos, un hombre profundamente irreligioso. En un documental reciente sobre su vida, lo vemos replicar sin miramientos a un pobre periodista francés que acababa de preguntarle si creía en Dios: «¡No! ¿Por qué me hace una pregunta tan estúpida?». Lo cual no le impedía admitir la importancia fundamental de las creencias cristianas en la historia de las imágenes occidentales: «Sabemos cuán poderosas han sido algunas imágenes cristianas –le dijo a David Sylvester en 1966–, y hasta qué punto han tenido que afectar hondamente a nuestra sensibilidad. Por lo que nunca podemos decir que nos hayamos liberado por completo». Sin embargo, su deuda con el arte cristiano iba mucho más allá de las crucifixiones y los papas, más allá del contenido de las imágenes cristianas que le servían de inspiración; es la naturaleza de su idea de la verdad en la pintura, como la nuestra, la que es religiosa en esencia. Porque en nuestra cultura es la idea misma de que pueda existir la verdad en las imágenes, de que haya imágenes verdaderas, la que es religiosa.

Los griegos, ya cuando las creaban, siempre se mostraban cautelosos ante las imágenes; durante siglos la crítica de Platón –si las cosas de este mundo no

son sino sombras de su forma ideal, ¿qué verdad podrían encerrar entonces las imágenes, que no son más que sombras de sombras?– ha colgado sobre los pintores griegos como una espada de Damocles. Las imágenes, eso es lo que estaba sugiriendo al referirme a los retratos de El Fayum, podrían ser a lo sumo verosímiles, pero no verdaderas. Y los primeros cristianos eran por supuesto aún más profundamente escépticos que Platón y rechazaban las imágenes para su religión, invocando la prohibición judía y su propio horror ante el culto pagano de los ídolos: «no son dioses los hechos por manos de hombres», clamaba Pablo, el antiguo fariseo (Hechos 19, 2.6). La primera mención escrita de un retrato cristiano, que aparece en los Hechos apócrifos de Juan del siglo II, aún está fuertemente teñida de desconfianza paulina (así como, a buen seguro, platónica): Licomedes, un discípulo de Juan, ha hecho pintar en secreto un retrato de su maestro para poder venerarlo en su celda. Pero Juan

"entró en la alcoba y vio la imagen coronada de un anciano, y delante, unas velas en un altar. Le habló así: «Licomedes, ¿qué pretendes con esta imagen? ¿Cuál de tus dioses se halla ahí pintado? Veo que eres aún pagano». Licomedes le respondió: [...] «tú eres, padre, el que está pintado en ese cuadro».

Pero Juan, que nunca había contemplado su propio rostro, le dijo: «Te burlas de mí, hijo mío. ¿Así soy yo de aspecto? ¡Por tu Señor! ¿Cómo me vas a convencer de que mi imagen es semejante a esa?». Licomedes, entonces, le acercó un espejo. Viéndose a sí mismo en él y volviendo sus ojos al cuadro, dijo: « ¡Vive el Señor Jesucristo, que ese retrato se me parece; pero no a mí, hijo, sino a mi imagen carnal. [...] Pero lo que tú has realizado es pueril e imperfecto: has pintado la imagen muerta de un muerto... [y no la imagen de un vivo en un alma viva]!».

Hechos de Juan, 2.7–29 (3)

A principios del siglo IV, Ensebio de Cesarea todavía preguntaba, en una carta dirigida a la hermana del emperador, Constancia Augusta, cuál de las dos naturalezas del Hombre–Dios pensaba ella encontrar en una imagen de Aquel. La naturaleza divina, sostenía él, no podía ser representada, y en cuanto a su naturaleza humana, no había razón alguna para ello. Sin embargo, las conversiones en masa que siguieron a la conversión de Constantino en el 312, d.C. ya estaban haciendo estallar las compuertas; las imágenes, propagándose desde la intimidad de los hogares en donde no habían cesado de proliferar, no tardarían en empezar a inundar el espacio público y el religioso, los palacios, los monasterios y las iglesias. Las autoridades políticas y religiosas, incapaces de contener la avalancha, tuvieron que adaptarse y se vieron así obligadas a reconocer que en lo relativo a la prohibición mosaica, el advenimiento de Jesús había cambiado las reglas del juego. Como escribe Hans Belting en el libro cuyo título he tomado prestado, *Das echte Bild* [La imagen verdadera], «Dios [al nacer] se había mostrado finalmente en una

imagen. Sólo que no era una imagen fabricada, sino un cuerpo. [...] Las imágenes, cuando por fin comenzaron a circular, derivaban su autoridad en primer lugar de aquel cuerpo. Aquellas que más larde se tomaban por verdaderas lo eran en la medida en que daban le del cuerpo verdadero de Cristo». Así, con los primeros iconos cristianos surgió la noción de la Imagen Verdadera; una noción crucial, toda vez que una imagen sólo podía ser permitida sí era verdadera. Y esta idea iba a adoptar una forma muy precisa, o más bien unas formas: desde el comienzo, habría, para los cristianos, dos tipos de Imágenes Verdaderas: las *acheiropoieta,* «o imágenes no producidas por la mano del hombre», y las imágenes de san Lucas.

El concepto de las «imágenes no producidas por la mano del hombre» era una respuesta directa a la acusación de Pablo contra los ídolos adorados por los paganos. El prototipo de tales imágenes es el célebre *Mandylion* de Edesa, que probablemente date del siglo VI: según la leyenda de la imagen, el rey Abgar V, gravemente enfermo, había enviado a Cristo un mensajero, rogándole que se dejase pintar; Cristo, como respuesta, apoyó su rostro contra un paño donde quedó impresa su Imagen Verdadera. Llevado a Constantinopla en 944, el *Mandylion* parece haber pasado a manos del rey de Francia, Luis IX, en 1241, algunas décadas más tarde de la conquista latina de la ciudad, y haber permanecido en la Sainte Chapelle de París hasta 1792., cuando acabó desapareciendo en las turbulencias de la Revolución Francesa. No obstante, en Occidente su fama ya se había eclipsado hacía mucho tiempo por otro *acbeiropoieton,* el Velo de Verónica, conocido asimismo como la *Vera Icona* o verdadero icono, una imagen del rostro de Cristo que habría permanecido en el paño que utilizó santa Verónica para enjugarle el sudor mientras portaba la cruz al Calvario. Estas y otras *acbeiropoieta* similares (como el Cristo de Camulia, sobre el que el poeta bizantino Jorge de Pisidia escribió: «Esa pintura no pintada, no surgida de manos humanas», o, ya más próxima a nosotros, el controvertido sudario de Turin) generaron a su vez un número inacabable de copias, cuya apariencia se alejaba cada vez más de su modelo con el transcurso del tiempo (los mandyliones rusos apenas se parecen más allá de los aspectos más básicos a las primeras copias bizantinas conocidas del original perdido de Edesa), pero sin perder en ningún caso la autenticidad conferida por la cadena de transmisión desde la imagen originaria. La misma lógica era válida para las copias de las Imágenes de la Virgen y el Niño pintados por san Lucas, cuya pretensión de verdad derivaba de la leyenda según la cual habían sido pintados en presencia de los propios modelos. Presumiblemente, los orígenes griegos del apóstol explican que fuese considerado el padre de la pintura cristiana; la crítica lógica desde un punto de vista racionalista, según la cual, al no haberse encontrado jamás con Cristo en persona, difícilmente hubiese podido pintarlo como un bebé en brazos de su madre, no tuvo el menor efecto en la diseminación a partir del siglo VI de la leyenda y las imágenes sustentadas por ella: lo importante era que si la existencia de esas imágenes de la Madre y el Niño era necesaria –y a

fe que lo era a medida que el culto de María florecía en Bizancio–, si no podían haberse generado por sí mismas como las *acbeiropoieta,* tenían que haber sido pintadas del natural por un testigo ocular que gracias a su talento (y con la ayuda de Dios) podía garantizar la verdad de la Imagen que había realizado.

No obstante, la adopción de imágenes por el cristianismo entrañó también una mutación profunda en la manera de pintar. Los primeros pintores cristianos habían heredado las técnicas de los retratos de Apeles y El Fayum; sin embargo, enfrentados a la tarea de expresar en imágenes un universo teológico radicalmente distinto, dieron la espalda a la mimesis y subvirtieron aquellas técnicas para crear formas nuevas, inventando lo que nosotros todavía llamamos el icono, una palabra que al fin y al cabo no significa otra cosa, en griego *(eikon),* que «imagen». Empezaron a introducir deformaciones concretas del cuerpo humano, a dejar de relacionar los realces en las carnaciones con la ilusión de una fuente de luz externa, a eliminar completamente los realces en los ojos, a rodear las cabezas con aureolas primorosas que modificaban en gran medida su relación con el fondo, a desarrollar un tratamiento del color palpitante y original, en especial en lo tocante a las telas y al espacio en torno a la figura, y a alterar completamente la perspectiva en la organización del espacio pictórico, aplanándolo y poniéndolo en relación con el espectador de una manera profundamente nueva. Esta ruptura con un realismo adquirido con gran esfuerzo a lo largo de los siglos fue deliberada, obedeciendo, como señala Belting, a la voluntad de «liberarse de los límites del mundo físico», de espiritualizar la representación de los cuerpos. Jean–Luc Godard, en su película *Nuestra música* [Notre musique, 2004], al referirse a un célebre icono bizantino reconocido por Bernadette de Lourdes como la imagen de la mujer que ella había visto en la gruta, resume en pocas palabras la esencia de ese arte: «Nada de movimiento; nada de profundidad; ninguna ilusión: lo sagrado». Como me explica un conocido mío ortodoxo, las figuras en los iconos aparecen como lo hacen porque ya han pasado por la muerte: «Los iconos no muestran nuestro mundo sino el mundo después de la parusía, el mundo después del octavo día, el mundo por venir». Si están construidos con arreglo n lo que se da en llamar una «perspectiva inversa», ello es así porque el punto de fuga no es el horizonte, como en una perspectiva realista, sino el corazón del espectador; no es el espectador el que mira el icono, sino el icono el que mira al espectador.

Un ensayo sobre Francis Bacon (quien a buen seguro hubiese apreciado lo que me escribe una amiga en relación con la controversia iconoclasta: «Piensa en la cantidad de sangre derramada en la historia, sangre de verdad, cada vez que la gente decide destruir las imágenes») no es lamentablemente el lugar para profundizar en la elaboración de una teología cristiana de las imágenes; ni en las causas de la ruptura entre las tradiciones latina y griega de las imágenes, que condujo al desarrollo de lo que hemos venido en denominar arte. Los resultados de ese proceso dilatado en el tiempo llenan nuestros

museos, y algunas de nuestras iglesias: tanto en Oriente, donde la ortodoxia rusa jamás abandonó la tradición bizantina, sino que siguió ahondando en ella en busca de una mayor profundidad espiritual, mediante la deformación de la figura y la capacidad de tales deformaciones para transmitir el *pathos* (alcanzando, con Teófanes el Griego y Andréi Rubliov, cumbres jamás imaginadas por la pintura bizantina); como en Occidente, donde en el siglo XIII la pintura italiana rompió abrupta y decisivamente con su marco teológico, inventando, en poco más de un siglo, su propio espacio autónomo, todavía vinculado a las prácticas y los valores religiosos pero ya no definido en sus formas por los imperativos doctrinales. A principios del siglo XV, el pintor Rogier van der Weyden se representó a sí mismo como san Lucas pintando a la Virgen y el Niño, y en 1521, como ha mostrado Hans Belting, la modificación de la firma de Lucas Cranach, entre su segundo y su tercer retrato de Lutero, de *cera lucae* («la cera de Lucas») a *lucae opus* («la obra de Lucas») certificó de forma definitiva la revolución en las prácticas. Por supuesto, en *lucae opus* los hombres de aquella época leían de inmediato la referencia a los retratos realizados por san Lucas, al comienzo de la historia de las imágenes cristianas; pero esas palabras expresaban asimismo la nueva reivindicación audaz del artista: «En el uso insólito de la palabra *opus* –escribe Belting–, la imagen se convierte en una obra de arte y declara su ambición estética».

*

Todo cambiará, una vez más, con la irrupción de la fotografía. Desde su misma aparición, la fotografía reivindicó para sí la producción de imágenes verdaderas, una reivindicación que más tarde haría suya el cine y que expresó de la forma más rotunda (aunque sólo fuese, como él dice ahora, «una frase para debatir, para pensar») Jean–Luc Godard en su segunda película, *El soldadito* [Le petit soldat, 1960]: «La fotografía es la verdad, y el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo». La aparente validez de esta afirmación excesiva derivaba de la anexión de la mimesis por la fotografía; ciertamente, de la conexión aún más profunda de esta con las nociones cristianas más antiguas de la verdad en las imágenes nadie en la época era consciente: la fotografía era verdadera porque sus imágenes no se habían fabricado con las manos, y porque daban fe directamente de la realidad de lo que representaban, constituyendo una huella de la cosa en sí misma y una prueba de su existencia en el momento en que la imagen había sido realizada. Bacon, al igual que tantos pintores antes que él, reconocía las implicaciones de estos hechos: «Sabe –le dijo en una ocasión a Franck Maubert–, desde su misma invención, la fotografía ha transformado completamente la pintura y la visión de los pintores. La fotografía engendra otras imágenes». Así, a la pintura no le quedaba otra opción que no fuera replantearse a sí misma, replantear drásticamente la naturaleza de su verdad. Y al igual que los primeros pintores de iconos, el gesto inaugural de los modernistas –de Manet,

inmediatamente seguido por los impresionistas y por Cézanne– fue romper con la mímesis, con la imitación en la pintura, pero ya no en nombre de la trascendencia sino en nombre de lo real. La fotografía, reconocían no de muy buen grado los pintores, no podía ser derrotada en su propio terreno; ya en sus primeras etapas rudimentarias, su pretcnsión de reproducir fielmente la realidad no admitía contestación. La pintura tendría que modificar los términos del debate, cambiar las reglas del juego, si quería perdurar como una forma artística válida. Su supervivencia y el persistente sentimiento de inferioridad que aún persigue a los fotógrafos (al menos a aquellos que se molestan en reflexionar acerca de su medio) demuestran el éxito del intento.

El paralelismo entre la pintura moderna y la pintura bizantina no es nuevo; hasta donde yo sé, el crítico estadounidense Clement Greenberg lo planteó por vez primera en 1958, en un influyente ensayo titulado «Paralelismos bizantinos». Los propios pintores lo habían comprendido décadas antes; tras el redescubrimiento de la pintura de iconos a finales del siglo XIX, los primeros pintores abstractos comparaban directamente su obra con los iconos, sobre todo Malévich, que llegó al punto de colgar algunos de sus lienzos en el «rincón de los iconos» de su casa. Y no es por casualidad que el pintor renacentista que hoy nos parece el más «moderno», El Greco, empezase su carrera en Creta como pintor de iconos: «La manera griega nos enseña dificultades fructíferas», escribió más tarde en los márgenes de su ejemplar de las *Vidas* de Vasari. Con el rechazo, como hizo El Greco hasta cierto punto, de la naturaleza escultural y perspectivista de la tradición grecorromana y europea, la pintura moderna inauguraría la tendencia hacia un *espacio sin profundidad)* una «eliminación progresiva de lo figurativo», como señala Greenberg, ocasionada por el «confinamiento en un espacio pictórico plano». Para el historiador del arte Michael Fried, la modernidad de la pintura de Manet se debe al hecho de que ahora el cuadro se enfrenta al espectador, se convierte en una superficie que mira al espectador; la misma cualidad, como sabemos, que buscaban los teólogos bizantinos en sus iconos. Sin embargo, el aplanamiento de la pintura no carece de riesgos: como en el arte bizantino, en el que según Grccnberg, «luz y sombra se estilizaron en esquemas planos, utilizados con fines decorativos o cuasiabstractos y no ilusionistas» (4), el movimiento hacia un espacio sin profundidad amenazaba con desdibujar «la distinción entre lo decorativo y lo no decorativo». *Decorativo,* como sabemos, es un epíteto despectivo aplicado con frecuencia a determinadas formas de pintura, como hacía el propio Bacon, que gustaba de tachar al arte abstracto de «hasta en el mejor de los casos [...] nada más que local, bonito y decorativo». Sin embargo, lo decorativo en el arte se podría considerar también no como una cualidad (o una deficiencia) en sí misma, sino como el extremo de una escala, en cuyo lado opuesto se situaría la ilusión de la profundidad, y sin duda es de la tensión generada por el rechazo simultáneo de ambos extremos de donde la pintura moderna extrae su mayor fuerza. Esto es válido tanto para los pintores figurativos como para los abstractos. Si la

pintura de Rothko es tan poderosa, es precisamente porque rehúsa ceñirse a lo decorativo, porque no sólo aplana el espacio pictórico sino que al mismo tiempo se resiste a ese aplanamiento, pero no mediante una ilusión de profundidad sino por medio de la creación de una presencia, una presencia que flota suavemente justo delante o detrás del fondo, espesándolo o vaciándolo, dándole vida. Esta es la diferencia entre el espacio sin profundidad y el espacio plano, con toda probabilidad la clave de todo lo mejor en la pintura abstracta, de Malévich y Kandinskí a Rothko. Por supuesto, la acusación de hacer pintura «decorativa» se ha dirigido a menudo contra el propio Bacon. Los críticos estadounidenses sobre todo, incluso hoy en día, todavía insisten en oponer la obra de Bacon a la de los expresionistas abstractos, como si los logros de estos últimos invalidasen de algún modo al primero. En fecha tan reciente como la ultima retrospectiva, el crítico del *New Yorker* (y estaba lejos de ser el único) pudo escribir, de buena fe, que «en la pugna de mediados de siglo por un arte occidental radicalmente nuevo y apropiado, mis paisanos [Rothko y Pollock] jugaron limpio, y Bacon hizo trampas». Tiendo a sospechar que la reiteración de esas acusaciones, durante décadas, tiene tanto que ver con el puritanismo visceral de la crítica estadounidense como con su desconfianza instintiva frente a todo lo europeo: Bacon, al fin y al cabo, es el primer artista que pintó hombres desnudos, espléndidos además, en el acto de defecar o de ser penetrados; mientras que el arte abstracto, obviamente, no muestra cuerpos en absoluto. Sea como fuere, yo sugeriría por el contrario –la idea hubiese sin duda horrorizado a los pintores concernidos– que en sus fundamentos el arte de Bacon y el de Rothko no están tan alejados. Como Gilles Deleuze señala en su estudio *Francis Bacon, lógica de la sensación,* sólo hay dos maneras de escapar a la mímesis: «por extracción o por aislamiento», es decir, hacia la abstracción o hacia lo que él denomina «lo figurai»; medios diferentes pero un mismo propósito. Unos medios que, vistos a través del prisma de la pintura bizantina, ni siquiera son tan diferentes. Bacon no se hubiese mostrado en desacuerdo con algunas de las afirmaciones expresadas por Rothko, y su amigo Adolph Gottlieb, en una carta de junio de 1943 dirigida al crítico Edward Alden Jewell: «Somos partidarios de la expresión simple del pensamiento complejo. Estamos a favor de la forma grande porque posee el impacto de lo categórico. Queremos reafirmar el plano del cuadro. Preferimos las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad». Ambos, Bacon y Rothko, consideraban sus obras como una especie de «teatro» o «arena»; los dos razonaban con arreglo al espacio sin profundidad, y los dos entendían, y dominaban, el empleo de los contrastes tonales en contraposición a los valores tonales para manipular ese espacio, así como para transmitir emociones esenciales. Incluso cuando llegaban a soluciones diferentes, en ocasiones antitéticas, a menudo estaban enfrentándose al mismo problema, por ejemplo, la relación del cuadro con la pared, que ambos consideraban una cuestión fundamental: Rothko, como sabemos, insistía en no enmarcar de ningún modo

sus obras, y pintaba sus bordes con el propósito de abrir un espacio en la pared y así, en sus palabras, «hacer de las salas más salas»; por el contrario, Bacon hacía enmarcar las suyas en pesados marcos dorados y las ponía tras un vidrio, un sistema que no sólo sirve, como han dicho muchos críticos, para unificar el campo, sino también para aislar el espacio pintado de la pared, restaurando así una profundidad en y por sí misma, sin importar lo superficial que sea el espacio de la imagen. Queda la figura: Rothko comenzó haciéndola simbólica y luego la abandonó por completo, mientras que Bacon, por el contrario, la fue convirtiendo cada vez más decisivamente en lo esencial de su obra. Sin embargo, Rothko insistía una y otra vez en que su arte no era en realidad «abstracto», que era «realista», como le dijo a William Seitz en enero de 1952,, tres años después de haber alcanzado su llamado estilo maduro: «no era –transcribió Seitz en sus notas–, que las figuras hubieran sido *suprimidas* [...], sino que los símbolos para las figuras y a su vez las formas en los lienzos más tardíos eran nuevos *sustitutos* para las figuras. [...] Mis nuevas zonas de color [explica Rothko] son cosas. Las pongo sobre la superficie. No se desplazan hasta el borde, se detienen antes de llegar a él». Desde entonces, la estudiosa norteamericana Anna Chase ha abierto el camino mostrando cómo las pinturas «abstractas» de Rothko siguen apoyándose en los antiguos códigos de la pintura figurativa para presentar un nuevo tipo de figura, un «sujeto en abstracción». Daniel Arasse ha llevado esa idea aún más lejos: para él, la supresión progresiva de la figura en la obra de Rothko, su desaparición, «sería como su Asunción», en el sentido en que la Virgen en su Asunción deja el sepulcro, «figura presente de su ausencía». Sabemos la importancia que la Shoah, así como los pogromos zaristas anteriores, tuvieron para Rothko, un inmigrante judio de lo que hoy es Letonia; muchas veces él se refería a la importancía de los «presentimientos de la muerte» en su pintura, captando de forma instintiva la relación fundamental entre las imágenes y la muerte. Es esa proximidad con la muerte lo que hace de Bacon al guien muy cercano a Rothko. «Puede decirse que siempre estamos intentando derrotar a la muerte dejando imágenes –le dijo Bacon a Melvyn Bragg en 1985–, pero eso no cambiará nada.» El conocimiento no le impedía esforzarse, con la misma determinación inquebrantable de Rothko, ni utilizar medios igualmente artificiales con el fin de lograr una imagen que encarnaría la sensación de vida de un ser que se sabe condenado a morir. En cierto sentido, para nuestra sensibilidad moderna, la imagen verdadera es siempre una imagen de la muerte; esto se ve claramente en la fotografía, uno de cuyos primeros usos era proporcionar a las familias imágenes de los difuntos, y donde la imagen postrera, el último icono, es siempre la fotografía del instante de la muerte, de la muerte *en el momento en que llega* (Robert Capa en España; Eddie Adams en Saigón; la película de Abraham Zapruder; Leonardo Henrichsen, en Chile, filmando su propia muerte). En sus *Historie(s) du cinéma,* Godard, citando a Blanchot, recita melancólicamente en su voz profunda y pausada: «Sí, la imagen es felicidad; pero muy cerca de ella mora la nada, y sólo invocándola

se puede expresar toda la fuerza de la imagen». Y prosigue, como Blanchot: «La imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros».

*

Para Bacon, la cuestión de la «imagen verdadera» era una cuestión de realismo. Su amigo Michel Leiris situó este problema en el núcleo del último ensayo que le dedicó, *Face et profil (5)* publicado en 1983. Citando una carta que Bacon le había enviado, en la que el pintor, escribiendo en francés, definía el realismo como «el intento de capturar la apariencia con el conjunto de sensaciones que esa apariencia concreta suscita en mí». Leiris trata de percibirlo como «un realismo creativo [...] y no sólo transcriptor, un realismo que no tiende tanto a representar como a instaurar una realidad». En la misma carta, Bacon había escrito: «Quizás el realismo, en su expresión más profunda, sea siempre subjetivo». Era esta una vieja creencia, que él ya había manifestado casi dos décadas antes a David Sylvester: «Cuando pintas alguna cosa, estás pintando no sólo el objeto, sino que al mismo tiempo te estás pintando a ti mismo. [...] Porque la pintura es una actuación doble. Si miro un cuadro de Rembrandt, siento que sé mucho más sobre Rembrandt que lo que sé del modelo». Esta apelación a la subjetividad, contrapuesta a la fría objetividad de la fotografía, en tanto que componente esencial de todo nuevo realismo, de todo realismo moderno en pintura, me parece muy albertiniana, pero de forma paradójica: para Alberti era la imitación en la pintura y la invención de la perspectiva lo que había que asociar con el mito de Narciso: «¿Qué es la pintura sino el acto de besar, por medio del arte, la superficie del estanque?», escribió en 1435 (el mismo año en que Van der Weyden pintó su autorretrato como san Lucas) en un texto célebre que designa a Narciso como el inventor de la pintura. Dejaré de lado la cuestión de la estructura narcisista de la pintura de Bacon con el fin de abordar la manera en que, en su lucha contra la «ilustración» en el arte, asocia el artificio con la subjetividad que él situaba en el núcleo de su realismo. Bacon insistía siempre en que su arte era inherentemente artificial, que, en palabras de su biógrafo Michael Peppiatt, «el artificio revela la verdad». Conversando una vez más con David Sylvester, a comienzos de 1980, Bacon comentaba:

En una de sus cartas Van Gogh habla de la necesidad de establecer cambios en la realidad que se conviertan en mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal. Sólo de esa manera el pintor puede recuperar la intensidad de la realidad que está tratando de captar. Creo que la realidad en el arte es algo profundamente artificial y que tiene que ser recreada.

Aunque Peppiatt asocie el amor de Bacon por el artificio en la pintura con sus inclinaciones sexuales, en particular con su inagotable pasión por la ropa interior femenina y el maquillaje, a mí me parece que tiene mucho que

ver con su obsesión por la fotografía. Por más que él pareciera relegarla al limbo de la «ilustración», no cabe duda de que Bacon se tomó la fotografía, y el desafío que esta planteaba a la pintura y a la creación de imágenes en general, muy en serio. Sentía desde luego fascinación por las fotografías. La retrospectiva en el Metropolitan, como la de El Prado (y en la Tate, donde no la vi), exhibía algunas de las incontables fotografías que guardaba apiladas en su estudio, pisoteadas, garabateadas, manchadas de pintura, aplastadas, rotas, desgarradas. Un libro reciente de Martin Harrison titulado *Incunabula* recoge una amplia selección y muestra con cierto detalle las múltiples maneras mediante las cuales el pintor manipulaba las imágenes que encontraba o había realizado, como por ejemplo doblándolas de una forma muy estudiada, y a continuación prendiéndolas con alfileres o sujetándolas con clips, con el fin de obtener distorsiones de la figura que a continuación pudiese explotar con la pintura. Como el libro pone de manifiesto, Bacon sacaba sus materiales de trabajo de cualquier parte, revistas de moda, libros de arte, fotogramas, trabajos científicos y de medicina, manuales técnicos, álbumes sobre la fauna y la flora, gacetas deportivas, folletos de culturismo, pornografía gay, postales, escenas callejeras. «Recordad que yo lo miro todo», solía repetir. No obstante, aunque semejante colección le proporcionase una muestra lo más amplia posible de la incesante producción de imágenes de su siglo, su selección no dejaba nada al azar. El ojo de Bacon para el detalle significativo, el detalle que él podía extraer de su contexto y utilizar, era asombrosamente sutil: arrancada de una revista y arrojada a una de sus cajas, una fotografía periodística intrascendente de Marilyn Monroe sentada con un vestido blanco se revela de repente como un flujo de carne muy baconiano («Siempre me ha gustado mucho esa postura», le dijo a un entrevistador a quien estaba enseñando la imagen). Sin embargo, a diferencia de los surrealistas y de unos cuantos de sus contemporáneos, jamás recurrió directamente a las fotografías en su pintura, ya fuese mediante el collage o copiándolas, con la excepción de los retratos que reprodujo como fotografías prendidas con alfileres en sus *Tres retratos* de 1973 o en su último gran *Tríptico* narcisista, pintado en 1991. Para el, las fotografías eran material de trabajo, abono para las ideas, un diccionario enorme de formas, sólo eso. Resulta así tanto más curioso que aunque Bacon nunca se pintó a sí mismo con el pincel en la mano, sí se representó un par de veces portando una cámara, fabricando una imagen de forma mecánica, una «ilustración»: en su *Tríptico – Estudios del cuerpo humano,* de 1970, y algunos años más tarde en *Tríptico – marzo de 1974,* donde, con el rostro oculto tras una cámara, la figura del pintor, reproducida a partir de un autorretrato real tomado con Polaroid ante un espejo, aparece tras un lienzo grande con su reverso vuelto hacia el espectador; ¿acaso la esquina inferior del cuadro ante la que Velázquez pinta en *Las Meninas?*

Deleuze, en su libro sobre Bacon, expone que este, a pesar de su fascinación, «no concede ningún valor estético a la fotografía. [...] A pesar de todo su abandono, Bacon siente una hostilidad radical hacia la fotografía». Yo

coincidiría con Deleuze en que en el fondo de la compleja relación de Bacon con la fotografía, y por extensión con el cine, subyace una ambigüedad poderosa. Parece como si para é1, al fin y al cabo y pese a su rechazo, la fotografía fuese el único adversario serio, quizá porque la pretensión de esta de monopolizar la producción de imágenes verdaderas constituye, hasta cierto punto, algo tan arraigado en la tradición artística occidental y, más extensamente, en la relación de los seres humanos con las imágenes. Lo ambiguo de esta relación, a su vez, puede servir para iluminar algunas de las decisiones artísticas más esenciales de Bacon. Puesto que si la verdad de la fotografía, como aquella de las imágenes de san Lucas, procede en buena medida del hecho de que no sólo forma una imagen sino también una huella, y así una prueba de la presencia real de su objeto en el momento en que se realizó, Bacon, por el contrario, se negará rotundamente a pintar del natural, aceptando únicamente trabajar partiendo de reproducciones (cierta o no, la historia de su incapacidad, mientras estuvo viviendo en Roma durante varios meses, para ir a ver el original del *Retrato del papa Inocencio X* de Velázquez que había copiado tantas veces ha forma do parte de su leyenda) o de fotografías de sus modelos, fotografías que en la década de 1960 comenzó a encargar a su amigo John Deakin siguiendo instrucciones precisas. Y si el otro fundamento de la autoridad de la fotografía es el origen mecánico de las imágenes que produce, imágenes, como las *acheiropoieta,* «no producidas por la mano del hombre», Bacon insistirá a ese respecto en la importancia de la mano del pintor en su trabajo, en la importancia de las huellas hechas, deshechas, rehechas y que finalmente ha dejado atrás esa mano insegura. John Richardson, un historiador del arte británico que conocía bien a Bacon, nos ha dado en fecha reciente en el *New York Review of Books* una descripción de lo más hilarante de la manera en que el pintor autodidacta perfeccionaba su técnica:

En una de las primeras visitas al estudio, observé a Francis experimentando. Repantigado delante de un espejo, ensayaba en su propia cara las pinceladas que imaginaba aplicar sobre la tela. Con un gesto dramático de su muñeca, se ponía en el mentón, sobre su barba de varios días, gruesos trazos de maquillaje *pancake* de Max Factor en una gama de colores carne. El maquillaje se adhería a la barba igual que lo haría la pintura en el reverso sin imprimación del lienzo que él prefería emplear en lugar del anverso liso y con imprimación blanca.

Peter Beard, a quien Bacon pintó en numerosas ocasiones en la década de 1970 y que de vez en cuando lo observaba mientras trabajaba, describió a un entrevistador la gestualidad tan física de Bacon: «Desde luego hacía cosas extrañas, como frotarse accidentalmente contra la cosa, o el hombro *[sic],* soplar el polvo, o bramar [agita los brazos] para intentar cambiar completamente algo que no funciona». Bacon hacía todo lo posible para hacer visibles los gestos de sus manos, lanzando bolas de pintura blanca a sus

lienzos o añadiendo flechas para señalar un detalle acertado. En el Met, al volver yo a su vibrante y elegiaco *Estudio del cuerpo humano* de 1949, me percaté por primera vez de que las dos pequeñas flechas blancas pintadas sobre los hombros de la figura apuntan directamente a una vértebra gruesa blanca que sobresale de su cuello, una vértebra manifiestamente insólita y artificial, originada en la lectura que había hecho Bacon de las espaldas de ciertos desnudos femeninos al pastel de Degas, y que en este caso se emplea con un efecto notable para intensificar toda la realidad del cuello, de los hombros y de la triste inclinación de la cabeza. «Mira –le dicen las flechas al espectador–, así es como me hicieron, esto es lo que convierte en verdadera esta imagen, lo que "la remite a tu sistema nervioso".» Un poco más adelante, en la exposición, se muestran sus *Tres estudios para una crucifixión* de 1962, una obra capital para él, de la cual confesaba con naturalidad haberla creado en el transcurso de una borrachera de dos semanas. El hombre que se retuerce en el colchón, en el panel central, constituye tal vez uno de los pasajes más extraordinarios de la pintura pura de Bacon; cada vez que lo veo, me fascina de nuevo la audacia de estas volutas, remolinos, restregones, relieves, zambullidas, trazos cruzados, arrastrados, donde el pigmento parece fluir libremente, una forma de *action painting* quizá, pero que se coagula para producir una figura, una gran figura. Cuando Bacon salió por fin de su delirio alcohólico, vio unas manchas minúsculas de pintura por todo el lienzo, y cuando completó el fondo, pintando los estores negros, no recubrió esas marcas sino que las dejó, bien visibles, indicándonos que lo importante en ese lienzo, lo que lo hace real, es cómo se ha hecho. E incluso en sus producciones relativamente más disciplinadas, Bacon parecía saber que la pintura, más que del ojo del pintor, depende de la mano del pintor, y que como la mano a menudo es más rápida que el ojo, el ojo sólo puede seguir, registrar, analizar y tal vez modificar las marcas ya realizadas, muy lejos de la *cosa mentale* de un Leonardo o un Velázquez.

Numerosos críticos y pintores han comentado las limitaciones técnicas de Bacon. Damien Hirst afirma que los pies de Bacon son «espantosos», una generalización más bien descarada si se toma en consideración el bonito pie suspendido de la figura situada a la derecha en el *Tríptico – Estudios del cuerpo humano* de 1970 o el pie dramáticamente proyectado, sujetando una llave, de *Pintura* de 1978, que muestra, cuanto menos, que si Bacon pintaba a menudo las extremidades inferiores de sus figuras como píes deformes, era porque así lo quería. John Richardson ha argumentado de un modo más convincente la incapacidad de Bacon para dibujar, una limitación de la que Bacon era profundamente consciente y que no tenía inconveniente en confesar («No puedo dibujar –afirmó en una de sus últimas entrevistas grabadas para la radio de la BBC–. Si usted me pidiese que dibujase algo no creo que pudiera hacerlo»). Pero a mí juicio tales comentarios, en la estela de la idea de Malraux según la cual «sólo osamos llamar sin remordimiento obras maestras a aquellas obras que nos hacen creer, por muy secretamente que sea, en la

maestría del hombre», no vienen a cuento. Al igual que Rothko, que luchó mucho tiempo para pintar figuras convincentes, al igual que todos los grandes artistas, Bacon debe su obra precisamente a la transformación de sus limitaciones técnicas en puntos fuertes. Sucede otro tanto en la literatura: Nabokov podría haber sido el estilista de prosa lírica más grande, en inglés, del siglo xx, pero su escritura sigue siendo fundamentalmente hueca porque dedicó todo su enorme talento y su oído mágico a evitar sus demonios internos, a la urdimbre de fantasías brillantes que eluden de una forma muy estudiada las cuestiones que de veras le importaban como ser humano; mientras que Faulkner, cuya prosa, por más que en ocasiones se eleve hasta alturas fascinantes, es a menudo fatigosa y torpe, consiguió convertir su imperfecta herramienta en algo tan imperioso que podía hundir el rostro del lector en una ciénaga y dejarlo ahí hasta el borde de la asfixia, retirándolo justo a tiempo antes de volver a sumergirlo de inmediato, y no dejándole, al final, ni siquiera fuerzas para llorar. Deleuze expresa con claridad la idea esencial de Bacon: «En arte [...] no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de capturar fuerzas». Y para capturar las fuerzas que buscaba, Bacon ideó numerosas invenciones: sus espacios, por ejemplo, los espacios extrañamente estructurados en que evolucionan sus figuras, atrapadas junto al espectador en un cara a cara claustrofóbico cuya presión, en el culmen de su intensidad, aplasta a uno y otro. Mucho se ha escrito ya sobre esos espacios, y no voy a repetirlo, pero sí quisiera señalar, en relación con lo que dije anteriormente a propósito de la pintura bizantina, su falta de profundidad. Los fondos planos, de colores vivos, pintados a menudo al acrílico o con pinturas emulsionadas sobre las que destacan las figuras, están lejos de ser el único método utilizado por Bacon para lograrlo. Existe por supuesto una forma de perspectiva en los espacios de Bacon, una perspectiva extrañamente distorsionada que sin embargo confiere una sensación de profundidad a las obras; nunca tienen «el grosor de un naipe», como decían los críticos de Manet (como es bien sabido, Courbet comparó en cierta ocasión *Olympia* con «la reina de corazones después de un baño»). Pero si bien deja esos espacios abiertos, dejando que circule por ellos un poco de aire y de luz, al mismo tiempo pone en juego una serie de métodos para comprimirlos. Consideremos lo que hace en su *Figura dormida* de 1974, un autorretrato desnudo situado en una sala sobre una cama sencilla. Una de las características más obvias del lienzo es un óvalo negro pintado alrededor del pene de la figura, un óvalo que para muchos evocará la aureola que los pintores cristianos situaban alrededor de las cabezas de sus cristos y sus santos. No obstante, entender esto como un dispositivo metafórico que santifica irónicamente el sexo de la figura sería con toda seguridad un error. Bacon, como todos los pintores, sabía que una aureola, mucho antes de que su función simbólica entre en juego, es en primer lugar un dispositivo visual, el cual (sobre todo en sus versiones prerrenacentistas) recorta la cabeza del plano del cuadro y la separa deliberadamente del fondo. En este caso se trata de lo contrario: la aureola

transparente no sólo está situada delante de la figura, sino delante del marco de la puerta que sirve para definir el exterior de la habitación acristalada que ocupa la figura. Posee además exactamente la misma forma y tamaño que la aureola oval marrón que rodea la bombilla suspendida sobre la figura, un marrón que, al ser uno de los pocos calores cálidos de la composición, atrae con toda naturalidad la aureola hacia el espectador: el efecto de conjunto es que las dos aureolas, entre ellas, comprimen el espacio pictórico, una en torno a la bombilla tirando de la habitación hacia fuera mientras la otra empuja poderosamente la puerta–marco hacia la figura, provocando (junto con la manera en que se representa el suelo de color beis y la utilización de una mancha de frío violeta en la parte inferior izquierda que empuja ese ángulo hacia atrás) que toda la habitación se incline, hacia arriba y hacia nosotros, tirando de la cama a la figura, como si esta estuviese inmovilizada entre la cama y la puerta acristalada. Un efecto similar se puede observar en la *Figura en movimiento* de 1976, donde el círculo negro alrededor de la cabeza, situado sobre el naranja cálido del suelo (y sobre el cual una flecha llama nuestra atención), tira de ella hacia nosotros al mismo tiempo que el círculo negro situado encima de las nalgas de la figura, al duplicarlas, las empuja hacia atrás, comprimiendo con violencia el cuerpo en relación con el marco pictórico, retorciéndolo ante nuestros ojos con una postura penosamente erótica.

El juego entre los colores fríos y los colores cálidos para lograr efectos espaciales es una constante del estilo maduro de Bacon, y es lo que lo convierte en un verdadero colorista. Deleuze, por ejemplo, ha abordado en detalle las variaciones del gris y el naranja que modelan la carne de las figuras de *Tres Estudios de la espalda masculina* de 1970. En un cuadro ligeramente anterior, *Figura tumbada* de 1969, la figura no parece tumbada, ni siquiera caída hacia atrás; por el contrario, la cálida aureola dorada alrededor de la bombilla, atrapada entre el. fondo violeta muy claro y el de la sábana levantada, aspira literalmente a la figura hacia arriba, por las rodillas, elevándola desde los sucios verdes fangosos y los fríos azules y negros de la mitad inferior del lienzo. Podríamos proseguir. En los pequeños retratos de las décadas de 1960 y 1970, algunas de las más bellas obras de Bacon, los fondos situados detrás de las cabezas, aun desprovistos de rasgos distintivos, pintados con distintos colores, brillantes o apagados, al óleo o con pintura sintética, funcionan nuevamente como el nimbo dorado que completa el marco pictórico de tantos iconos bizantinos: la imagen se aplana, se sitúa completamente de frente y nos mira, igual que lo hace un icono o un Rothko; la cabeza se despega del plano, pero forma parte de ese *facingness* [cualidad de confrontación] en expresión de Michael Fried, la cabeza está ahí, tan real como cualquier cabeza de verdad. En un maravilloso *Autorretrato* de 1969, por poner sólo un ejemplo, la cara se destaca sobre el fondo verde azulado (muy frío) mediante unas delicadas líneas cálidas naranjas y rosas; en cuanto a la camisa o chaqueta, está dibujada de forma plana, sin profundidad, si bien el

cuello, de un marrón matizado con un verde oscuro, destaca del verde azulado así como de la camiseta azul que lleva debajo porque es un color mucho más cálido, mientras que los hombros, cálidos también, para los que ha utilizado un lienzo crudo todavía sin pintar, sobresalen asimismo del verde azulado al tiempo que se mantienen por detrás del cuello; adquiriendo así profundidad de una manera sutil el conjunto de la indumentaria, define, junto con el mechón castaño situado en la parte superior (pintura marrón sobre el lienzo crudo que ha quedado a la vista), un espacio sin profudidad donde la cabeza, pintada con una mezcla de colores cálidos y fríos (y algunos toques de verde azulado) que se abren paso o se han afirmado por encima de colores apagados con amplios brochazos, rápidos, gruesos, de repente *cobra forma.* Se completa con un pequeño toque blanco de forma redondeada sobre el mentón y con un trazo blanco fino y alargado que recorre la nariz, el mismo trazo blanco añadido a modo de realce final en muchos de los retratos de El Fayum, aunque no empleado aquí por su valor, en tanto que luz, sino por su tono, en tanto que color, y por consiguiente puesto aquí al servicio de una intención del todo diferente, la creación de una clase de imagen verdadera radicalmente distinta.

Como señala Deleuze, existe una tendencia muy poderosa en las pinturas de Bacon hacia la caída. Las cosas caen, se desmoronan, y aún más a menudo se derraman: en algunas imágenes, es como si la carne se derritiera sobre los huesos. Muchas veces, se convierte en una especie de masa viscosa que no llega a ser una sombra: una «sombra de carne» la llamaba Bacon en sus notas, hecha únicamente de la propia pintura, con la misma función que el estanque de pintura en el que se disuelve lentamente el Narciso pintado, «su vida derramándosele» (como el pintor dijo en una ocasión a propósito de la figura de Dyer en su *Tríptico – agosto de 1972),* a menos que, en otra variación más, la figura crezca en el estanque, flor y carne en uno, un Narciso al revés. Y cuando la mancha viscosa se oscurece y se extiende y empieza a semejar una sombra más, es la sombra de la muerte, como la que fluye de la figura central de Dyer en su *Tríptico – mayo–junio de 1973–,* Dyer muriendo, como indica su nombre en inglés, con su sombra adoptando la forma de una Erinia. «Hacer de la sombra una unidad separada», garabateó Bacon una vez sobre una hoja arrancada de un volumen de Muybridgc que muestra un magnífico desnudo masculino blandiendo el puño. Sin embargo, rechazaba con firmeza la interpretación simbólica, propuesta por ejemplo por Michael Peppiatt, según la cual sus sombras servían «como un recordatorio permanente de la muerte: la oscuridad cada vez mayor que "ensombrece" toda vida»: «No tienen nada que ver con la mortalidad –afirmó en su última entrevista para la BBC–. Tienen que ver con la disposición del cuadro, eso es todo». Por una vez, tal vez habría que tomarle al pie de la letra. En el panel izquierdo del primer gran tríptico que pintó tras la muerte de Dyer, *Tríptico – En memoria de George Dyer* de 1971, la sombra de la figura del boxeador Dyer herido está insólitamente representada con un gran realismo. Sin embargo, carece de un «suelo» sobre el cual proyectarse; se comporta más bien como si se tratara de

algo expulsado de la figura, un recurso maravillosamente artificial, una sombra de pintura proyectada sobre esta. Bacon conocía por supuesto el rechazo de Giotto a pintar sombras proyectadas: pues ¿cómo podría una imagen, al igual que las almas en el purgatorio de Dante, proyectar una sombra? Hasta Masaccio, y la eclosión de la perspectiva científica y la imitación pintada de la escultura no aparecerían en la pintura las primeras sombras proyectadas: las de Adán y Eva expulsados del Paraíso. Las sombras, «la señal de los cuerpos verdaderos» como escribe Hans Belting, saturan claro está el espacio fotográfico: al igual que con luz, las fotografías están hechas de sombras, hasta el punto de que William Fox Talbot, uno de los pioneros de la fotografía, dudaba entre este nombre y el de esquiagrafía, «pintura de sombras». Pero con Bacon estamos hablando de algo completamente distinto: no se trata de la sombra que deja un cuerpo verdadero al obstaculizar una fuente de luz, es la sombra, hecha con pintura, que un cuerpo hecho con pintura derrama sobre un fondo pintado. Es la sombra del pintor con que Bacon soñó una vez, como le contó a Peppiatt: «Iba por una calle y mi sombra me seguía por la pared, y me dije: "Ah, quizá pueda ayudarme con mi pintura, y alargué la mano y arranqué la sombra"». Así pues, lo que vemos en la pintura es la sombra en el momento de ser retirada del inundo de la luz y de los cuerpos para ser transportada al mundo de la pintura. Sucede lo mismo con la mancha de color claro amarillo–violáceo que escapa del brazo del boxeador herido: si la vida se le está derramando, no lo hará como sangre ni con la forma de un alma inmaterial, se derramará como pintura. Y otro tanto ocurre con el arma homicida, la pelota de criquet que Bacon reprodujo con una perfección a tal punto aterciopelada: observada de cerca, la sombra que parece arrojar sobre la mancha amarillenta (en una dirección contraria a la de la sombra del boxeador) no es en absoluto una sombra, es de un rojo oscuro, la pelota está manchada de sangre; tras destrozar la cara del boxeador ha rebotado sobre el lienzo, sobre la superficie pintada, rodando y dejando tras de sí un rastro rojo, nítido, de sangre pintada. Si los lienzos de Bacon son imágenes verdaderas, ello se debe antes que nada a que son fieles, en cada detalle de su composición, a su naturaleza de imágenes pintadas, de imágenes hechas en pintura.

Nota del autor

Quiero expresar mi gratitud a varias personas cuya ayuda y amistad fueron de utilidad en la confección de este libro.

En primer lugar, Manuela Mena Marqués, que me abrió las puertas de El Prado, y con quien el diálogo sobre la pintura y el arte no han cesado desde entonces.

James Atlas, que insistió en que un díptico acabara siendo un tríptico.

En la Dublin City Gallery The Hugh Lane, Jessica O'Donnell, así como su directora Barbara Dawson y sus colegas Margarita Cappock y Elisabeth Forster, que me permitieron acceder libremente a sus colecciones y a su archivo de documentos del estudio de Francis Bacon.

J. C, por su generosidad, así como Luc Delahaye.

Pierre Monestier.

Por sus consejos o investigaciones: Jannic Durand, conservador jefe del Departamento de Objetos de Arte del Louvre; Emilia Philippot, conservadora en la Réunion des musées nationaux; Philippe Comar, profesor de la École des beaux–arts; Francisco Rico, profesor de la Universitat Autónoma de Barcelona, y Philippe Demanet.

Julia Ede, de Andrew Nurnberg Associates.

Aunque estos tres ensayos fueron escritos en inglés, la primera edición del libro fue la francesa, publicada por L'Arbalète Gallimard. El diseño del volumen surgió en colaboración con Thomas Simonnet, a quien agradezco una vez más su entusiasmo, su creatividad, su apoyo y su paciencia durante el proceso editorial.

J.L.

Indice de ilustraciones

Arriba a la derecha: barón Von Schrenck–Notzing, *La médium Eva Carrière,* 1920. Documento de estudio, del libro *The Fhenomenon of Materialisation.* (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

Abajo: Diego Velazquez, *Venus del espejo* (detalle), hacia 1647–1651. (The National Gallery, Londres.)

17 Francis Bacon, *Cabeza VI,* 1949. Oleo sobre lienzo, 93 x 76,5 cm. (Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londres.)

19 Francisco de Goya, *El 3 de mayo en Madrid* (detalles), 1814. (Museo del Prado, Madrid.)

20 Francis Bacon, *Estudio del cuerpo humano,* 1949. Óleo sobre lienzo, 147,5 x 131 cm. (Legs Felton, The National Gallery of Victoria, Melbourne.)

23 Izquierda: Mark Rothko, *Sin título,* 1969. (Colección de Christopher Rothko.)

Derecha: Francis Bacon, *Sangre en el suelo,* hacia 1988. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. (Colección privada.)

26 Diego Velázquez, *Las Meninas,* hacia 1656–1659. (Museo del Prado, Madrid.)

29 Diego Velázquez, *Las Meninas* (detalles), hacia 1656–1659. (Museo del Prado, Madrid.)

30 Diego Velázcquez, *Las Meninas* (detalle), hacia 1656–1659. (Museo del Prado, Madrid.)

33 Francis Bacon, *Niño paralítico andando a gatas (a patirtir de Muybridge),* 1961. Óleo sobre lienzo, 198 x 142 cm. (Gemeentermuseum, La Haya.)

36 Francis Bacon, *Estudio para un desnudoen cuclillas,* 1952. Documento de estudio, página arrancada de una obra no identificada. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

38 Francis Bacoon, *Studio Interior,* hacia 1934. Pastel sobre papel, 22x35 cm. (Colección privada.)

39 Francis Bacoon, *Segunda versión del tríptico de 1944* (panel central), 1988. Óleo y acrílioco sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm. (Tate Gallery, Londres.)

41 Francis Bacon, *Estudio para un retrato,* 1966. Óleo sobre lienzo, 84 x *69* cm. (Colección privada.)

44 Francis Bacon, *Retrato de Isabel Rawsthorne en una calle del Soho, 1967*. Óleo sobre lienzo, 198 x 147 cm. (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlín.)

47 *Eddie Bacon en el Punchestown Racecourse,* abril de 1910. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, cortesía de la familia Knott, Dublin.)

49 Francis Bacon, *Pintura,* 1946. Óleo y pastel sobre lino, 198 x 132 cm. (MoMA, Nueva York.)

50 Arriba a la izquierda: Francis Bacon, *Tríptico – Estudios del cuerpo humano* (panel central), 1970. Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm. (Colección privada.)

Arriba a la derecha: Francis Bacon, *Segunda versión de Pintura 1946,*1971. Óleo sobre lienzo, 198 x147,5 cm. (Museum Ludwig, Colonia.)

Abajo a la izquierda: Francis Bacon, *Tríptico 1974–1977* (panel derecho), 1974–1977. Óleo y pastel sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm– (Colección privada.)

Abajo a la derecha: Francis Bacon, *Figura sentada,* 1978. Óleo sobre lienzo, 198 x 145 cm. (Colección privada.)

53 Francis Bacon, *Tríptico,* 1987. Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm– (Colección privada.)

56 Izquierda: Nicolas Poussin, *La matanza de los inocentes* (detalle), hacia 1628–1629. (Musée Conde, Chantilly.)

Derecha: Sergei Eisenstein, *El acorazado Potemkin,* 1925. Documento de estudio, reproducción de un fotograma manipulado por Francis Bacon. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

57 Francis Bacon, *Cabeza II,* 1949. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 65 cm. (Ulster Museum, Belfast.)

58 Francis Bacon, *Tríptico – agosto de 1972* (panel izquierdo, detalle), 1972. Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm– (Tate Gallery, Londres.)

59 Francis Bacon, *Autorretrato* (detalle), 1971. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm. (Musée national d'Art moderne, centro Georges–Pompidou, París.)

61 Arriba: Francis Bacon, *Segunda versión del tríptico de 1944,*1988. (Tate Gallery, Londres.)

Abajo: Francis Bacon, *Tres estudios de figuras al pie de una crucifixión,* hacia 1944. (Tate Gallery, Londres.)

63 Francis Bacon, *Estudio para un retrato,* 1991. Óleo y pastel sobre

lienzo, 198x147cm. (ScottishNational Gallery of Modern Art, Edimburgo.)

64 Izquierda: Francis Bacon, *Segunda versión del tríptico de 1944* (panel central), 1988– (Tate Gallery, Londres.)

Derecha: Francis Bacon, *Tríptico inspirado por la Orestíada de Esquilo* (panel central), 1981. Oleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm., (Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo.)

65 Francis Bacon, *Tríptico* (panel central), 1976. Óleo y pastel sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm. (Colección privada.)

67 Francis Bacon, *Estudio para papa rojo –segunda versión,* 1971. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm (Colección privada.)

68 Francis Bacon, *Estudio de George Dyer,* 1971. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. (Colección privada.)

70 Francis Bacon, *Tríptico – Estudios del cuerpo humano,* 1970. Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm– (Colección privada.)

73 Francis Bacon, *Tríptico – En memoria de George Dyer* (panel izquierdo), 1971. Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm– (Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

74 Francis Bacon, *Tríptico – En memoria de George Dyer* (panel central), 1971. (Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

75 Francis Bacon, *Tríptico – En memoria de George Dyer* (panel derecho), 1971. (Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

77 Francis Bacon, *Dos estudios para un retrato de George Dyer,* 1968. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm– (Sara Hildén Art Museum, Tampere.)

78 Francis Bacon, *Retrato de George Dyer en un espejo,* 1968. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm– (Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid.)

80–81 Arriba: Francis Bacon, *Tríptico – agosto de* 1972, 1972. (Tate Gallery, Londres.)

Abajo: Francis Bacon, *Tríptico — mayo–junio de 1973,*1973– Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm– (Colección privada.)

85 Francis Bacon, *Tríptico,* 1991. Óleo sobre lino, cada panel: 198 x 147,5 cm. (MoMA, Nueva York.)

88 Fred W. McDarrah, *Francis Bacon en el Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 19 de marzo de 1975.

91 *Retrato de un hombre con barba,* Panoplis (Akhmim), Egipto, hacia

161–180. (Metropolitan Museum of Art, Nueva York.)

93 Diego Velázquez, *Juan de Pareja, hacia* 1649–1650. (Metropolitan Museum of Art, Nueva York.)

95 Francis Bacon, *Crucifixión,* 1933. Oleo sobre lienzo, 62 x 48,5 cm. (Murderme, Londres.)

98 *Mandylion de Genova,* Constantinopla (?), comienzos del siglo XIII (?). (Iglesia de San Bartolomeo degli Armeni, Genova.)

100 *San Lucas pintando a la Virgen y el Niño,* manuscrito bizantino, Jerusalén, siglo XI. (Patriarcado griego, Jerusalén.)

101 *San Lucas pintando a la Virgen y el Niño,* Pskov, siglo XVI. (Museo de Arte e Historia, Pskov.)

103 Rogier van der Weyden, *San Lucas pintando a la Virgen y el Niño,* 1435. (Museum of Fine Arts, Boston.)

104 Nicéphore Niépce, *Vista desde la ventana en Le Gras,* Saint–Loup–de–Varennes, 1827. (Harry Ransom Center, Universidad de Texas, Austin.)

109 Hans Namuth, *Mark Rothko en su estudio,* East Hampton, 1964. (Smithsonian Institute, Washington D.C.)

111 Página de una revista no identificada mostrando el fotograma 313 de la película de Abraham Zapruder. Documento de estudio. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

112 John Edwards, *Francis Bacon pintando,* Londres, 1984.

115 Perry Ogden, *El estudio de Francis Bacon,* 7 *Reece Mews, Londres* [fotografiado en 1998], 2001. C–Print sobre aluminio, 126 x 158 cm.

116 Francis Bacon, *Tríptico – marzo de 1974* (panel derecho), 1974. Óleo sobre lienzo, cada panel: 198 x 147,5 cm. (Colección privada.)

117 Francis Bacon, *Autorretrato con Polaroid, hacia* 1970.

118 Arriba a la izquierda: John Deakin, *George Dyer,* Londres, hacia 1965. Documento de estudio, recortado por Francis Bacon. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

Arriba a la derecha: John Deakin, *Isabel Rawsthorne en el Soho,* Londres, hacia 1965. Documento de estudio, manipulado por Francis Bacon. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

Abajo a la izquierda: John Deakin, *George Dyer en el estudio de Francis Bacon,* Londres, hacia 1965. Documento de estudio, manipulado por Francis

Bacon. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

Abajo a la derecha: John Deakin, *Henrietta Moraes,* Londres, hacia 1963. Documento de estudio, manipulado por Francis Bacon. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

119 Diego Velázquez, *Retrato del papa Inocencio X, hacia* 1650. Documento de estudio, manipulado por Francis Bacon. (Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin.)

121 Francis Bacon, *Autorretrato con un ojo herido,* 1972. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm. (Colección privada.)

122 Francis Bacon, *Tres estudios para una crucifixión* (panel central), 1962. Óleo y arena sobre lienzo, cada panel:

198 x 145 cm. (The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.)

124 Francis Bacon, *Pintura,* 1978. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm (Colección privada.)

127 Francis Bacon, *Figura dormida,* 1974. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm– (Colección privada.)

128 Francis Bacon, *Figura tumbada,* 1969. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm–(Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

131 Francis Bacon, *Autorretrato,* 1969. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm. (Colección privada.)

132 Francis Bacon, *Tríptico – En memoria de George Dyer* (panel derecho), 1971. (Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

133 Francis Bacon, *Tríptico – En memoria de George Dyer* (panel izquierdo), 1971. (Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

135 Francis Bacon, *Tríptico – En memoria de George Dyer* (panel izquierdo, detalle), 1971. (Fondation Beyeler, Riehen, Basilea.)

NOTAS

(1). Traducción de Elisenda Julibert, Barcelona, La Central, 2010. (N. del T.)

(2). En Macbeth, traducción del Instituto Shakespeare, Madrid, Alianza Editorial. (N.del T.)

(3). En Hechos apócrifos de los apóstoles (tomo I), edición crítica bilingüe ai cuidado de Antonio Piñero y Gonzalo del Cerro, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. (N. del T.)

(4). En Arte y cultura, traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, Paidós, 2002. (N. del T.)

(5). Trad, cast.: Francis Bacon. Cara y perfil, Barcelona, Polígrafa, 2008. (N. del T.)

Indice